ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆ



ಡಾ. ಡಿ.ಎ. ಉಪಾಧ್ಯ



ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆ

(48 ಚಿತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ)

ಡಾ॥ ಡಿ.ಎ. ಉಪಾಧ್ಯ

ಕರ್ನಾಟಕ ಶಿಲ್ಪಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ
ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಮೇಲ್ಮನೆ
ಜೆ.ಸಿ. ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು–2

PASCHAYATYA DRISHYAKALA MIMAMSE,
With 48 illustrations
by : **Dr. D.A. Upadhya**

Published by : **Sri Thyagaraj**
Registrar, Karnataka Shilpakala Academy,
Kannada Bhavana, First Floor, J.C. Road, Bangalore - 560 002

Page : viii +220 **Price : Rs. 120/-**

First Edition : May 2011

Printed on 70 GSM Maplitho paper

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆ
(48 ಚಿತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ
ಲೇಖಕ – ಡಿ.ಎ. ಉಪಾಧ್ಯ
ಪ್ರಕಾಶಕರು : ತ್ಯಾಗರಾಜ್
ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್, ಕರ್ನಾಟಕ ಶಿಲ್ಪಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ
ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಮೇಲ್ಮನೆ, ಜೆ.ಸಿ. ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು – 02

ರಕ್ಷಾಪುಟ : ವಿರಾಜ್

ಮೊದಲನೆ ಮುದ್ರಣ : ಮೇ 2011 ಪುಟಗಳು : **viii +220**
ಬೆಲೆ : ರೂ. 120/–
70 ಜಿಎಸ್‌ಎಂ ಮ್ಯಾಪ್‌ಲಿಥೋ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಮುದ್ರಿಸಿದೆ.

ಮುದ್ರಣ :
ವಿಶ್ವಾಸ್ ಪ್ರಿಂಟ್ಸ್
VISHWAS PRINTS
23, 3ನೇ ಅಡ್ಡರಸ್ತೆ, ನಂಜಾಂಬ ಅಗ್ರಹಾರ
ಚಾಮರಾಜಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು – 18
ದೂರವಾಣಿ : 26604835

ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಮಾತು

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ವಿಭಾಗವು ವಿಶೇಷವಾದ ಇತಿಹಾಸ, ಮಹತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಕಲಾವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಹು ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದೇ ಆದರೂ ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ದೇವಾಲಯ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮಾ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವಂತೆ ಈ ಮೀಮಾಂಸಾ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವ ಪರಂಪರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಹೊಸದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಈ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ದೈವ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯ; ಅದೇ ಪ್ರಧಾನ ಎಂಬುದಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುವುದೇ. ಇಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಆನುಷಂಗಿಕವಾದದ್ದು. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಈ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ, ಭಾವೋನ್ಮೇಷ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದಲ್ಲ. ದೈವ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಇವಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಇದರ ಅರ್ಥ.

ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ದೂರ ಸರಿದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತಿಳಿವನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಲು ದಾಪುಗಾಲು ಹಾಕುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಈ ಪಾರಂಪರಿಕ ವಿದ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯ ವಿದ್ಯೆಗಳನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಿಲ್ಪ ಚಿತ್ರಗಳ ಇತಿಹಾಸ, ಅಲ್ಲಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನೂ ನಮ್ಮ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತಿಳಿಯಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆ ಸಹಜವಾದುದೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾಲೇಜು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯಗಳ ಬೋಧನೆಯು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಎಂದರೆ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವವರು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಅದರೆ ಇತಿಹಾಸ ಹಾಗೂ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಸೌಂದರ್ಯ ವಿವೇಚನಾ ತಿಳಿವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಜಗತ್ತಿನ ನೆರೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತತ್ಸಮಾನ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಉಗಮ, ವೃದ್ಧಿಗಳ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಮತ್ತು ಧೋರಣಗಳನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಮೂಲ ಆಶಯ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಇತಿಹಾಸದ ಶೋಧ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸಾಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರುವುದೇ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಲಭಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ದೃಶ್ಯ ಕಲಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಭಾಷಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಹೆಜ್ಜೆ ಹಿಂದೂಳಿದಿರುವುದೇ ರೂಢಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಕನ್ನಡವೇ ಕಷ್ಟ ಎನ್ನುವವರಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷು ಹೇಗೆ ತಾನೇ ಆಪ್ಯಾಯಮಾನ ಎನಿಸೀತು? ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಈಗ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಹಲವು ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಒಂದು ಪಠ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಪೂರೈಸಲು 'ಹಲವು' ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ ವಿಷಯ ಹೆಕ್ಕಿ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸರಳ ಗೊಳಿಸುವ ಮಹಾಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ನಾವು ಕೈಹಾಕಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈಗ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆ ಗ್ರಂಥವು ದೃಶ್ಯಕಲಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಸ್ನಾತಕ ಮತ್ತು ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುವಂತಹುದು. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ

ದೃಶ್ಯಕಲಾಧ್ಯಾಯಿಗಳಾದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಕಾಡುವ ಗುಮ್ಮ ಭಾಷೆಯೊಂದೇ ಅಲ್ಲ, ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ಹೌದು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ಪಠ್ಯಗ್ರಂಥಗಳ ಕೊರತೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಪೆಡಂಭೂತವಾಗಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿರುವುದು ನಾನು ಬಲ್ಲೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನ ಪ್ರವಾಹವನ್ನೇ ಬಯಸುತ್ತಿರುವ ನಾವು ಈ ರೀತಿಯ ಕತ್ತಲೆಗಳನ್ನು ದೂರ ಓಡಿಸದಿದ್ದರೆ ಹೇಗೆ?

ಇದು ಬೇಕು ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಕೈಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ; ಸಾಧುವೇ. ಆದರೆ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ತೀರ್ಮಾನವು ಕಾರ್ಯಗತವಾಗುವ ತನಕ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಇಂತಹ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ತಿಳಿವಿಗೆ ನಿಲುಕುವಂತೆ ಬರೆದು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿ ಕೊಡಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಕೆಲವು ಮಂದಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವರು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡುವ ತನಕ ಈ ತೀರ್ಮಾನವು ಫಲಕಾರಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಡಾ॥ ಡಿ.ಎ. ಉಪಾಧ್ಯ ಅವರು ತಮ್ಮ ಜೀವನವೆಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸ, ಕಲಾಸಿದ್ಧಾಂತ, ಮೀಮಾಂಸಾ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಪಾಠ ಮಾಡುತ್ತಾ ಸವೆಸುತ್ತಿರುವವರು. ಈಗಾಗಲೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸ, ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಮೀಮಾಂಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪಾಠಮಾಡಿ, ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಾಪಕರು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆಗಳು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ವಿಕಸಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಚಿತ್ರವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ವಿವರಿಸಿ ಬರೆದಿರುವ ಈ ಕೃತಿಯು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ತಿಳಿವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ; ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ, ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹ ಗ್ರಂಥ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಡಾ॥ ಡಿ.ಎ. ಉಪಾಧ್ಯ ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲು ಕೋರಿದಾಗ ನನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶ್ವಾಸವಿರಿಸಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪರಿಶೀಲನೆಯಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಿರುವ ಸಲಹಾ ಸಮಿತಿಯ ಸದಸ್ಯರಿಗೆ ಮತ್ತು ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಕಟಣೆ ಮಾಡಲು ಅಂಗೀಕರಿಸಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಸದಸ್ಯರಿಗೆ, ಹಾಗೂ ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವ ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್ ಶ್ರೀ ತ್ಯಾಗರಾಜು ಅವರಿಗೆ ನಾನು ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಗ್ರಂಥದ ಮುದ್ರಣವನ್ನು ಮಾಡಿರುವ ವಿಶ್ವಾಸ್ ಪ್ರಿಂಟ್ಸ್‌ನ ಶ್ರೀ ಟಿ.ಎಲ್. ವೆಂಕಟೇಶ್ ಅವರಿಗೆ ವಂದನೆಗಳು.

ಕರ್ನಾಟಕ ಶಿಲ್ಪ ಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ
ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ.ಸಿ.ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು-002

ಡಾ॥ ಜಿ. ಜ್ಞಾನಾನಂದ
ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ಬರೆದವನ ಬಿನ್ನಹ

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗ್ರಂಥಗಳು ಇದುವರೆಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಒಂದು ಗ್ರಂಥ ಹಿಂದಿಭಾಷೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅದು ಮಮತಾ ಚುರ್ವೇದಿಯವರ 'ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂಬುದು. ಇದನ್ನು ಡಾ||. ಕಾಶಿನಾಥ ಅಂಬಲಗಿ ಎಂಬುವವರು ಕನ್ನಡಿಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ತೆರೆದಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳ ಎಲ್ಲಾ ತರಹದ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು, ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಚರ್ಚೆ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇಂಥ ಗ್ರಂಥವು ಬೇಕೆಂದು ಅನೇಕ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ಬೋಧಕ ಮಿತ್ರರು, ಬಹಳ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರು.

ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ಬರೆದು ಇಟ್ಟಿದ್ದ ಲೇಖನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟು ಗೂಡಿಸಿದಾಗ, ಇಂಥ ಒಂದು ಗ್ರಂಥ ಆಗಿಯೇ ಹೋಯಿತು. ಕ್ರಿ.ಶ. 2005 ರಲ್ಲಿ, ಆ ಒಂದು ಹೊತ್ತಿಗೆಯನ್ನು **"ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ"** ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಇದೇ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗ್ರಂಥವಾಯಿತು. ಆ ಕೃತಿಯು ನನಗೆ ತೃಪ್ತಿ ಕೊಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅದರ ಪ್ರತಿಗಳು ಅದೇ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಖಾಲಿ ಆದವು. ಕಳೆದ ಕೆಲವು ತಿಂಗಳುಗಳ ಹಿಂದೆ, ಶಿಲ್ಪಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಡಾ|| ಜಿ. ಜ್ಞಾನಾನಂದರವರು ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮುಂದುವರಿಸಲು ತಿಳಿಸಿದರು. ಅದರಂತೆ ಸದರಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪರಿಷ್ಕರಣದೊಂದಿಗೆ ಮುಂದುವರಿಸಿದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿದ್ದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಕೆಲವು ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಸೇರ್ಪಡೆ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಇದರಿಂದ ಗ್ರಂಥವು ಹೊಸದಾದ ವಿಸ್ತಾರ ಮತ್ತು ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಗ್ರಂಥದ ಗಾತ್ರವು ಇಮ್ಮಡಿಯಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು **"ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆ"** ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಡಾ|| ಜಿ. ಜ್ಞಾನಾನಂದರವರು ಈ ಗ್ರಂಥದ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಳ ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸಿ, ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಶಿಲ್ಪಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯಿಂದ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಮುಂದಾದರು. ಅವರ ಕಲಾಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಳಕಳಿ ಅಪಾರವಾದದ್ದು. ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಈ ಕೃತಿ ನಿಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಇದೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಅನೇಕ ಸ್ನೇಹಿತರು ಓದಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಅಮೂಲ್ಯ ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಉಪಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆಲ್ಲ ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಸಹದ್ಯೋಗಿಗಳು, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು, ನನ್ನ ಶ್ರೀಮತಿ ಇವರೆಲ್ಲ ನಾನು ಈ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆಲ್ಲ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಅನೇಕ ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಆ ಎಲ್ಲಾ ಗ್ರಂಥಗಳ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಕಾಶಕರಿಗೆ ಆಭಾರಿ ಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಎಲ್ಲಾ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಶಿಲ್ಪಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಎಲ್ಲಾ ಸದಸ್ಯರಿಗೂ ಮತ್ತು ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್ ಅವರಿಗೂ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಕುರಿತು ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ವಿನಂತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಹಸ್ತ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ತಿದ್ದಲು ನನ್ನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಪ್ರವೀಣ್‌ಕುಮಾರ್, ನನ್ನ ಶ್ರೀಮತಿ ಜ್ಞಾನಾಂಬಿಕಾ ಇವರುಗಳು ಸಹಕಾರ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಡಿ. ಕೆ. ನಾಗಮ್ಮ ಮಂಜುನಾಥ್ ಇವರು ಅಂದವಾಗಿ ಡಿ.ಟಿ.ಪಿ.ಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ನನ್ನ ನೆನಕೆಗಳು ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಕೃತಿ ಹೊರಬರಲು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಹಾಗೂ ಪರೋಕ್ಷ ಸಹಕರಿಸಿದವರಿಗೆಲ್ಲ ಶುಭ ನೆನಕೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ವಂದನೆಗಳೊಂದಿಗೆ,

ನಿಮ್ಮವನೇ ಆದ ಲೇಖಕ

ಡಿ. ಎ. ಉಪಾಧ್ಯ

ಡಾ||. ಡಿ.ಎ.ಉಪಾಧ್ಯ
ನಂ.145,'A' ಬ್ಲಾಕ್, ಗಣೇಶನಗರ,
ಎನ್.ಆರ್.ಮೊಹಲ್ಲಾ, ಮೈಸೂರು-07.
ವಾಣಿ : 9980657709

ಪರಿವಿಡಿ

*****

ಅಧ್ಯಾಯ - ೧

ಪೀಠಿಕೆ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ತತ್ವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿಗೆ ಕೇಂದ್ರ ವಸ್ತು 'ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು'. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತೇ ಕ್ರಿಸ್ತಶಕ 15ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕ್ರಿಸ್ತ ಪೂರ್ವ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಚರ್ಚೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ತದನಂತರ ಅಲ್ಲಿಯ ಸಾಹಿತಿಗಳೂ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲಾವಿದರು ಆ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು, ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಕಲಾಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕನಾದ ಅಸೆಲೀನಿಯೋ, ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಶ. 1840 ರಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ : ''ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಿಂಹಾಸನದಿಂದ ಕೆಳಗಿಳಿಸಿತು'' ಇದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಮಹತ್ತ್ವ ಹಾಗೂ ಮನ್ನಣೆಗಳನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗಿಲ್ಲ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್ತ ಪೂರ್ವದಿಂದಲೂ ಇಂಥ ಚರ್ಚೆಗಳು ಮೀಮಾಂಸೆಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು, ಕೇವಲ ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ನಾಟ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ (ಕಾವ್ಯ)ಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾದ ನಮ್ಮ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅಂದರೆ ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳ ಕಲಾಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೂ ಸಹ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತವೆಯೆಂದು ಆರೋಪಿಸಿ ಕೊಂಡರು. ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಆ ನಾಟ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ತತ್ವಗಳೇ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ತತ್ವಗಳಾಗಿ, ದೃಶ್ಯಕಲಾ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪಡೆದವು. ಇದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೂ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳಾದ ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ತತ್ವಗಳಿಗೂ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಾದ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಇವುಗಳ ತತ್ವಗಳಿಗೂ ಸ್ವಭಾವ, ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ವೈಪರೀತ್ಯಗಳು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇವೆ. ಅದರ ವಿವರಣೆಗಳು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ದಾಖಲೆಗೊಂಡಿವೆ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲಾಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಬಹುತೇಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. (ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದ ಅವಲೋಕನದ ನಂತರ ಈ ವಿಷಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬಹುದು) ಆದರೂ ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದರು, ಕಲಾತಜ್ಞರು ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲಾಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರಂತೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯ ದಾರ್ಶನಿಕರ, ಮೀಮಾಂಸಕರ, ಕಲಾತಜ್ಞರ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕರ, ಚಿಂತನೆಗಳು, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ವಾದಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿವಾದಗಳು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದವು. ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವಂಥವು. ಇದರಿಂದ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅದೇನೆಂದರೆ, ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಲ್ಲ.

ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಪೌರಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅಥವಾ ವರ್ಗೀಕರಣ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾವೋಪಯೋಗಿ ಕಲೆಗಳನ್ನೂ, (ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ) ಲಲಿತಕಲೆಗಳೆಂದು ಒಂದೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದರು. 19ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳು ಎಂದು, ಎರಡು ವಿಭಾಗ ಮಾಡಿದರು. ಇದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾತತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ 'ದೃಶ್ಯಕಲೆ' ಎಂಬ ಪದದ ಬಳಕೆ ಆಗಿರುವುದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ತತ್ವ ಅಥವಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೇ ಸೀಮಿತವಾದವುಗಳು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಆ ತತ್ವಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲಾ ತತ್ವಗಳು ಅಥವಾ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೇಲಿನ ಚರ್ಚೆಯೇ ಮೀಮಾಂಸೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಮೂಲತಹ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳಾಗಿದ್ದವು. ತದನಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳವರು, ಈ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ತತ್ತ್ವಗಳು ತಮಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂತೆ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇಲ್ಲಿ ಈಗ ಅವುಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆಯೇ ವಿವೇಚಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಈ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ 'ಚರ್ಚೆ'ಗೆ "ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆ" ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಕಲಾ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಗ್ರಂಥವಾದ ಇಲ್ಲಿ, 'ದೃಶ್ಯಕಲೆ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಸೇರ್ಪಡೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಸೇರ್ಪಡೆಯಿಂದ ಸತ್ಯದ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗಲಿ,

ವಿಷಯದ ಅರ್ಥ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಲಿ ಎಲ್ಲೂ ಆಗದಂತೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ವಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ವಿಷಯದ ಗಂಭೀರತೆಗೆ ಬಾಧಕವಾಗದಂತೆ ಜಾಗರೂಕತೆವಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಈ ಪುಸ್ತಕವು "ದೃಶ್ಯಕಲಾ" ಅಧ್ಯಯನದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ.

ಈವರೆಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿದ್ದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ, ದೃಶ್ಯಕಲಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೇ ಮೀಸಲಾದಂಥವುಗಳು ಯಾವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತು ಪರಿಚಯಿಸಿದ ಹಲವು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ದೃಶ್ಯಕಲಾಶಿಕ್ಷಣದ ಪಠ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕನು ಗುಣವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಪುಸ್ತಕಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಂಥ ಒಂದು ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಮೀಸಲಾದ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ವಿಷಯ ತಿಳಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ದೇಶೀಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ಮೀಮಾಂಸಕರ ಸಮಾನಾಂತರದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಸಂಪೂರ್ಣ ತತ್ತ್ವಗಳು ಭಾರತೀಯ ಮೀಮಾಂಸಕರರಿಂದಲೇ ಎರವಲು ಪಡೆದಂಥವುಗಳೆಂಬ ಅಥವಾ ಕೃತಿಚೌರ್ಯ ಮಾಡಿದಂಥವುಗಳೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಮಾಂತರವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಹುಟ್ಟಲು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಅದನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇಂಥಾ ಸಮಾಂತರ ಚಿಂತನೆಗಳ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಶ್ಚರ್ಯಪ್ರೇರಿತ ಹಾಗೂ ಆನಂದಪೂರಿತ ಅನುಭವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಥಾ ಅನುಭವಗಳು ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಆಶೆಯಗಳನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ತೌಲನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಅನೇಕ ಹೊಳವುಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಹೋಲಿಕೆಯ ಪ್ರಸ್ಥಾಪಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹೇಳುವ ಮಾತೆಂದರೆ, ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳ ಕಲಾತತ್ತ್ವಗಳು ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ತತ್ತ್ವಗಳು ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾತತ್ತ್ವಗಳು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾದಂಥವುಗಳು. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾತತ್ತ್ವಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತ ವಾದಂಥವುಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರ

ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಿಂದ ಪರಿಭಾವಿಸಕೂಡದು. ಇದನ್ನು ಜಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಲಭ್ಯವಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಎಲ್ಲಾ ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಾರವನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಇದು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕೃತಿಯ ತರ್ಜುಮೆಯಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಅವರ ಧೋರಣೆಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾರವನ್ನು, ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ತೆರೆದಿಡಲಾಗಿದೆ.

ಯಾವುದೇ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಬಹುಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ತತ್ವಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಹೊರ ನೋಟಕ್ಕೆ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಹೊಳೆದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಆಶಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಜಟಿಲವೇ. ಆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಅಥವಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಗೆ ತರ್ಜುಮೆ ಆಗುವಾಗಲೇ ಅನೇಕ ನ್ಯೂನ್ನತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಲೂ ಅನೇಕ ಗೊಂದಲಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮೂಲಗ್ರಂಥದ ತತ್ತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಾಗ, ಅದನ್ನು ಭಾಷಾಂತರಿಸುವವರಿಗೂ ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಪರಿಪೂರ್ಣ ವಿವೇಚನೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿಲುಕುವುದು ಅಥವಾ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಕರು ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರದವರಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಅವರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಪ್ರಾವಿಣ್ಯತೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆಯೇ ವಿನಃ ತತ್ತ್ವಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ತಿರುಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡಲು ಪ್ರವೀಣರಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷಾಂತರಗೊಂಡ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಕಲಾತತ್ತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಡೆಗೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ತಲೆದೋರಿವೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಲಾಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವುದು ಬೇಡವೆಂಬ ಕೂಗೂ ಇದೆ. ರಾಜ್ಯದ ಅನೇಕ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾತತ್ತ್ವದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ, ಬೇರೆ ವಿಷಯ ಬೋಧನೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಕಲಾವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಭಯ ಮತ್ತು ಗೊಂದಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಕಾರಣ, ಸೂಕ್ತ ಶಿಕ್ಷಣಾರ್ಹತೆ ಹೊಂದಿರುವ ಅಧ್ಯಾಪಕರ ಕೊರತೆಯಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂಥ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹಾರಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇದು ಮೊದಲ

ಪ್ರಯತ್ನ. ದೃಶ್ಯಕಲಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಸರಳವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸಿದೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಮೂಲ ವಿಷಯದ ಯಾವುದೇ ಗಾಂಭಿರ್ಯ ಹಾಗೂ ಸತ್ಯಾಂಶಗಳಿಗೆ ಚ್ಯುತಿ ಬಾರದಂತೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿದೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಲು ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಅದರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳ ಸಾರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಎತ್ತಿ ಕೊಂಡು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದಾರ್ಶನಿಕರ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಗಂಭೀರ ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ, ಸರಳವೂ ಸುಲಭವೂ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ, ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದಾಗ್ಯೂ ಇನ್ನೂ ಜಟಿಲವಾದ ಅಥವಾ ಅರ್ಥವಾಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿದ್ದರೆ, ಅಂಥಾ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಗುರುತು ಹಾಕಿ ತಿಳಿಸಿದರೆ ಮುಂದಿನ ಆವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸರಿ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-1



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-2

ಅಧ್ಯಾಯ - ೨

ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಪರಿಚಯ

'ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆ' ಯ ಮಂಥನಕ್ಕೂ ಮೊದಲು, ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳೆಂದರೆ ಏನು? ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರಣವವು ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆಮಾಡಿ, ವಿವರಿತವಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ಸಂಗೀತಕಲೆ, ನಾಟ್ಯಕಲೆ, ನಾಟಕಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಕಲೆ (ಸಾಹಿತ್ಯಕಲೆ) ಈ ಏಳೂ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಲಲಿತಕಲೆಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಭಾರತೀಯರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರೂ ಸಹ ಈ ಏಳು ಕಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಮುಖ ಕಲೆಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ಮೂರನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳೆಂದೂ ನಂತರದ ನಾಲ್ಕನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲೆ ಅಥವಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳೆಂದೂ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಬಲವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆ. ಈ ನಮ್ಮ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಜಾತಿಗೆ ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಮನ್ವಯ, ಸಮತೂಕಗಳಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ವೈಷಮ್ಯ ವೈರುದ್ಯಗಳು ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಏಳೂ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳ ಮೂಲಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಕ್ರಿಯೆ : ಯಾವ ಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಿಯೆ ಸಾಗಿರುವಾಗಲೇ ನಾವು ಆ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಅಥವಾ ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅಂಥವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಾವ ಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಾರ್ಯವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮುಗಿದಾದ ಮೇಲೆ ನಾವು ಆ ಕಲೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಅಥವಾ ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಂಥ ಕಲೆಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸಂಗೀತಗಾರನ ಕಛೇರಿ ಅಥವಾ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದಿರುವಾಗಲೇ ನಾವು ಅದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಬ್ಬ ಶಿಲ್ಪಿಯ, ಶಿಲ್ಪಕೆತ್ತುವ ಕಾರ್ಯ ನಡೆದಿರುವಾಗ ನಾವು ಅದರ ಕಲಾಸ್ವಾದನೆಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರ ರಚನೆಯ ಕ್ರಿಯೆ ಮುಗಿದಾದಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಅದರ ಕಲಾನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಕ್ರಿಯೆ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂಥಹದ್ದು. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳ ಕ್ರಿಯೆ ಲೋಕಾಂತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂಥದ್ದು. ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ತನಗೆ ಸುಸ್ತಾದಾಗ ಅಥವಾ ಮನಸ್ಸಿನ ಉತ್ಸಾಹ ಕುಗ್ಗಿದಾಗ ಎಲ್ಲೆಂದರಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಮತ್ತೆ ನಾಳೆಯೋ ನಾಡಿದ್ದೋ ಮುಂದುವರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಅರ್ಧದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಲೆಗಳ ಕ್ರಿಯೆ ಒಮ್ಮೆ ಆರಂಭವಾದರೆ ಅವುಗಳ ಮುಕ್ತಾಯದವರೆಗೆ ಅವು ಮುಂದುವರಿಯಲೇಬೇಕು. ನಡುವೆ ಎಲ್ಲೆಂದರಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ, ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ ಪ್ರಸೂತಿ ವೇದನೆ ಅನುಭವಿಸುತ್ತ ಅಭಿನಯಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿಯೇ ಹೆರಿಗೆಮಾಡಿದ ಮಹಾನ್ ಅಭಿನಯೇತ್ರಿಯರ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿವೆ. ಎದೆನೋವನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಂಡೇ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ ಮುಂದುವರೆಸಿ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೃದಯಾಘಾತದಿಂದ ಕೊನೆಯುಸಿರೆಳೆದ ಮಹಾನ್ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಇತಿಹಾಸಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಜರಾಮರವಾಗಿವೆ.

ಮಾಧ್ಯಮ : ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಬಣ್ಣ, ಮಣ್ಣು, ಮರ,ಕಲ್ಲುಇತ್ಯಾದಿ ಜಡಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿದಂಥವುಗಳು. ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳು ಹೊರಗಿನ ಇಂಥ ಯಾವುದೇ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಅವಲಂಭಿಸದೇ ಕಲಾವಿದನ ಅವಯವಗಳನ್ನೇ ವಾಹಕಗಳನ್ನಾಗಿ ಪಡೆದಂಥವುಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ಮಾಧ್ಯಮ ಒಂದೇ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಹಕ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದ ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಬೇರೆ, ಕಲಾವಿದನೇ ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಕಲಾವಿದನ ಕಲ್ಪನೆಯಂತೆ ಒಂದು ಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸ್ಥಾನಿಕ (Spaciaus) ಸಂಬಂಧವನ್ನು, ಕಣ್ಣಿನ ನೋಟಕ್ಕೆ ರಮ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚಲನೆಯನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಹಿಡಿದಿಡಲಾರವು. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಸ್ಥಾನಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಂತೆ ಹಿಡಿದಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನ ಸಾವಿನ ಜೊತೆಗೆ ಇವೂ ಅವಸಾನವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಕಾಲದ ನಂತರವೂ ಇವು ಬದುಕುತ್ತವೆ.

ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳ (ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯಗಳ) ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಶಾಬ್ದಿಕ ಭಾಷೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕೋಶಾರ್ಥಗಳ ಸಂವಹನ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ. ಆದರೆ

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದ ಕಲ್ಲು, ಮಣ್ಣು, ಮರ, ಬಣ್ಣ, ರೇಖೆ ಇವುಗಳಿಗೆ ಅಂಥ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕೋಶಾರ್ಥಗಳ ಸಂವಹನ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಜಡಪದಾರ್ಥಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಸಂವಹನ ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಶಾಬ್ದಿಕಭಾಷೆಯ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವೇ ಸಂವಹನ. ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಸಂವಹನ ರಹಿತವಾದ ಜಡಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮ ಗಳೆಂದು ಸಂವಹನಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಸಂದೇಶ, ಸಾರ ಅಥವಾ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಲು ಅಥವಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳ ಸಾರ, ಸ್ವರೂಪ ಅಥವಾ ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಹಾಗೂ ಶಿಲ್ಪಕಲೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ನಾಟ್ಯದ ಭಂಗಿಗಳು, ಸಂಗೀತದ ಗೋಷ್ಠಿಗಳು, ಸಂಗೀತದ ಲಿಪಿಗಳು ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ. (ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ನಾಟಕದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಗಳ ವರ್ಣನೆ ಇದೆಯೇ ವಿನಾ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು)

ವಿಷಯ : ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ವಿಷಯ ಕುರಿತು ಕಲಾಕೃತಿ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ವಿಷಯ ಕಣ್ಣಿನ ಮುಂದೆ ಇದ್ದರೂ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಒಗಟಿನಂತೆ ಗುಪ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ನಿಶ್ಚಿತ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಥವಾ ವೀಕ್ಷಕ ಸ್ವಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ, ಅಂಥ ಕೃತಿಯ ವಿಷಯದ ಸಾರ ಅಥವಾ ಸಂದೇಶ ವೀಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಲುಪುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಆ ಕಲೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ವಿಷಯ ಇಂಥಹದ್ದೇ ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಮೊದಲೇ ತಿಳಿದಿರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಆ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೇ ತಿಳಿಸಲೆಂದು ಆ ಕಲೆಯು ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶ್ರಮಪಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಆ ಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಷಯ ಅಥವಾ ಇಂಗಿತವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡ ನಂತರವೇ ಅದರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಆ ಕಲೆಯ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ವೀಕ್ಷಣೆಯ ನಂತರವಾದರೂ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಿಳಿದೇ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ನವ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೇ ಕಲಾಕೃತಿಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿ, ಈ ಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಚಲನೆಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು (ಅಭಿನಯ) ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, (ಧ್ವನಿ, ಭಾಷೆ) ಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ, ವಿಷಯವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಕಲೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕ,

ಆಂಗಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಷಯವನ್ನು ಗೌಪ್ಯವಾಗಿಟ್ಟು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನಡೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಂದೇಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗೌಪ್ಯವಾಗಿಡಲಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಷಯಾಂತರ ವಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಕಾಲೀನ (ನವ್ಯ) ಕಲೆಯಲ್ಲಂತೂ ಇಂಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ವಿಪರೀತ. ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಿಷಯ ಕುರಿತು ಚಿತ್ರ ಬರೆದಿದ್ದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅದನ್ನು ಇನ್ನಾವುದೋ ವಿಷಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅಪಾಯಗಳು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಕ್ಷ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ವಿಷಯಾಂತರ ಎನಿಸಿದರೂ ವಿಷಯದ ಸುತ್ತಲೂ ಇರುವ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ಸುತ್ತಾಡಿ ಕೊನೆಗೆ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿದಾಗ, ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯ ನಿರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವಿಷಯವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಮನವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ : ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳು ಕಲೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಕಲೆಯಾಗಿಯೇ ಕಲಾವಿದನ ಒಳಗೇ ಹುದುಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದನ ಸಾವಿನೊಂದಿಗೇ ಅವು ಅಂತ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು, ಕಲಾವಿದನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ದಾಖಲಾದ ನಂತರ ಕಲೆಯಾಗುವಂಥವುಗಳು. ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿದನಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂಥವುಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಕಲೆ ಅಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪರಿಣಾಮದ ಫಲ ಕಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಲಾಕೃತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಕಲಾವಿದನ ಕಾಲದ ನಂತರವೂ ಸಹ ಈತನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬದುಕುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳು ಹಾಗಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಲಾವಿದನಿಲ್ಲದೇ ಬದುಕಲಾರವು ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಂತೆ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮಿಂದ ಹೊರಗೆ ದಾಖಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. (ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆಗಳು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿವೆ ಇದನ್ನು ಮುಂದೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ)

ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಏನಾದರೂ ತಪ್ಪುಮಾಡಿದರೆ, ಅದನ್ನು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವಾಗ ಅಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಅದು ಕೆಟ್ಟುಹೋದರೆ, ಅದನ್ನು ಅಳಿಸಿ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬರೆಯಬಹುದು. ಇದರಿಂದ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಯಾವುದೇ ತೊಂದರೆ ಅಪಮಾನ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆತನ

ಈ ತಪ್ಪು, ಕಲಾಕೃತಿ ನೋಡುವವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಆ ಕಲೆ ಕಳಪೆ ಅಥವಾ ಕೆಳದರ್ಜೆಯದೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಡುವೆ ನಿಲ್ಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಒಂದುಬಾರಿ ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದರೆ, ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಆ ಒಂದು ತಪ್ಪಿನಿಂದ ಆತನ ಪ್ರತಿಭೆ ಕೆಳದರ್ಜೆಯದೆಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಪಾತಾಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಆ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಕೆಟ್ಟದ್ದಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಬ್ಬ ಸಂಗೀತಕಲಾವಿದ ಹಾಡುವಾಗ ಲಯತಪ್ಪಿದರೆ ಅಥವಾ ಶೃತಿ ತಪ್ಪಿದರೆ, ಇಲ್ಲವೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಚ್ಚರಣೆ ತಪ್ಪಿದರೆ, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅದನ್ನು ಸರಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಅಪಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಇಂಥ ಅಪಾಯವಿಲ್ಲ.

ಮುಖ್ಯದೃಶ್ಯ : ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳು, ಮುಖ್ಯ ಸಂದೇಶದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಅಥವಾ ಭಾವೋದ್ರೇಕದ ತುತ್ತತುದಿಯ (Climax) ಪ್ರಧಾನ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಗುಪ್ತವಾಗಿರಿಸಿ ಅದನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವತ್ತ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ, ಕುತೂಹಲ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತ ಈ ಕಲೆಗಳು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಹೀಗಲ್ಲ. ಇವು ಅಂಥ ಭಾವೋದ್ರೇಕದ ಮುಖ್ಯದೃಶ್ಯವನ್ನು (Climax) ಮೊದಲೇ ತೆರೆದಿಟ್ಟು, ಅದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮೆರೆದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಉತ್ಸಾಹ ಮತ್ತು ವಿಸ್ಮಯಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ.

ದಾಖಲೆ : ಅಭಿನಯಕಲೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು, ಸಂಗೀತ ಕಲೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕಲೆಗಳಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಕಛೇರಿಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ದಾಖಲಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ದಾಖಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ದಾಖಲೆಯಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕ ತಂತ್ರಾಂಶಗಳು ಕಲೆಯನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕ್ಯಾಮರಾಗೆ ಅಥವಾ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆ ಯಂತ್ರಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆ ದಾಖಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ದಾಖಲಾತಿಯಲ್ಲಿಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಪರಿಶುದ್ಧ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ತಂತ್ರಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ರಾಜಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣ ದಿಂದಾಗಿಯೇ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತಕಲಾವಿದನ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆಗಳು ತಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದ್ದರೂ ಸಹ, ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ಪ್ರೇಮಿಗಳು ಸಂಗೀತಕಲಾವಿದರ ನೇರವಾದ ಕಛೇರಿಗಳಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ದೃಶ್ಯಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಕಲಾವಿದನೇ ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಕೌಶಲ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗೀಚಿದ್ದು, ಎಳೆದದ್ದು ಬಳಿದದ್ದು ಎಲ್ಲವೂ ದಾಖಲಾಗುತ್ತದೆ. ದಾಖಲಾಗದೇ ಅದನ್ನು ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ದಾಖಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಮರಾ, ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆಗಳ ಯಂತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಯಾವೂ ಇಲ್ಲದೇ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನೇ ತನ್ನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ (ತನ್ನ) ಜಡ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದನ ನಂತರವೂ ನೂರಾರು ವರ್ಷ ಅದರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಆಯುಷ್ಯ ಗಟ್ಟಿ ಇರುವಷ್ಟು ಕಾಲ ಅದು ಬದುಕುತ್ತದೆ. ಇದು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ವಿಶೇಷತೆಯಾಗಿದೆ.

ಇದನ್ನು ಎಸ್.ಎಲ್.ಭೈರಪ್ಪನವರು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನು ಸಾಧಿಸುವುದನ್ನು ಸಂಗೀತಗಾರ ಸಾಧಿಸಲಾರ. ಒಂದು ಕಾಲಬದ್ಧವಾದ ಕಲೆಯಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ದೇಶಬದ್ಧವಾದ ಕಲೆ (Temporal and Spatial) ಆದರೆ ಸಂಗೀತಗಾರನ ಸೃಷ್ಟಿಯು ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿಯೇ ನಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಶತಮಾನಗಳಾದರೂ ಉಳಿಯಬಲ್ಲದು." ಎಂಬುದಾಗಿ ವಿವರ ನೀಡಿದ ಭೈರಪ್ಪನವರು ಮುಂದುವರಿದು "ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಸಹ ರೆಕಾರ್ಡ್‌ಮಾಡಿ ಎಷ್ಟು ದಿನವಾದರೂ ಇಡಬಹುದಲ್ಲ ಎಂದು ಮರುಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ರೆಕಾರ್ಡ್ ಮಾಡುವುದು ಸಂಗೀತ ಕಲಾಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಲ್ಲ" ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅನೇಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹಾಗೂ ವಿವಿಧ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದರೂ ಸಹ ಅವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಗಮನವಿದ್ದಾಗ ಅವರನ್ನು ದೂರದಿಂದಲೋ ಹತ್ತಿರದಿಂದಲೋ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಕೆಂದು ಜನ ಸಾಗರದಂತೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ನಿಜವಾದ ಕಲೆಗೂ ಕಲೆಯ ದಾಖಲೆಗೂ ಅಂತರಗಳಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಹತ್ತಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಕಲೆಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ದೃಶ್ಯಭಾಷೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಒಳಪಡಲಾರದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗೆ ಸೇರಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಅನಗತ್ಯ.

ಕಾಲ : ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳಿಗೆ ಕಾಲಬದ್ಧ ಕಲೆಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. "ಸಂಗೀತವು ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಂದು ಕಾಲಿಕ (Temporal) ಕಲೆ" ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೆ ದೇಶಬದ್ಧ ಕಲೆಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು

ದೇಶದಲ್ಲಿ (ಒಂದು ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ) ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳು ಕಾಲದ ಜೊತೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಅವು ಕಾಲದ ಜೊತೆ ಓಡುತ್ತವೆ. ಗತಿಸಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗುತ್ತ (ಮಾಯ) ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಇವು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಂತೆ ಕಾಲದ ಜೊತೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲಾರವು. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಕಾಲಮಿತಿ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸರಿಯಾಗಿ ಆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕು. ಸ್ವಲ್ಪ ತಡವಾದರೂ ಅವುಗಳ ಆಸ್ವಾದನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕಲೆಯನ್ನು ತನಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಾಗುವಷ್ಟು ಕಾಲ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ಕಾಲವನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಅವಧಿಗೆ ಹಿಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಥವಾ ಕುಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನೋಡುಗನಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಕಲೆಗಳು ಕಾಲದ ಜೊತೆ ಓಡುವುದರಿಂದ, ಆ ಕಾಲದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಹೃದಯ ಇವುಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಬೇಕು. ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳಿಗೆ ಭೂತಕಾಲ, ವರ್ತಮಾನಕಾಲ ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯತ್‌ಕಾಲಗಳಿವೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ಭೂತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೋದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾಗದು. ಹಾಗೆಯೇ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ದೃಶ್ಯ ಬರುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೆ ಇಂಥ ಕಾಲಗಳಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಕಾಲಬದ್ಧ ಕಲೆಗಳಲ್ಲ.

ಸಹೃದಯ : ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯರು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಬೇಕೇ ಬೇಕು. ಅವರು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅಥವಾ ಒಬ್ಬರೇ ಇಬ್ಬರೇ ಇದ್ದರೆ ಈ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಡೆದರೂ ಅದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಾರದು. ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಉತ್ಸಾಹ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿದ್ದಷ್ಟು ಈ ಕಲೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೆ ಅಂಥ ಸಹೃದಯರ ಬಂಧನವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿರಲಿ ಇಲ್ಲದಿರಲಿ, ಈ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಒಂದೇ ತರಹದ ಪರಿಣಾಮ ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಥವಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಹ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮಬೀರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ನೋಡುಗರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಲಾರವು. ಕಾರಣ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಲೋಕಾಂತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂಥಹದ್ದಲ್ಲ. ಅದು ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂಥದ್ದು.

ಸಹೃದಯರ ಚಪ್ಪಾಳೆ, ವಾಽ ವ್ಹಾಽಽ, ಭೇಷ್, ಶಹಬ್ಬಾಷ್, ಎಂಬ ಉದ್ಗಾರಗಳು, ಸಿಳ್ಳೆ, ಕೇಕೆಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಉತ್ಸಾಹ ಮತ್ತು

ಉತ್ತೇಜನಗಳನ್ನು ತರುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಈ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಇನ್ನೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನೋಡುಗರು, ಮಧ್ಯಮಧ್ಯ ಎದ್ದು ಹೋಗುವುದು, ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ಕೂರುವುದು, ಛೀ, ಥೂ ಎಂದು ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆಯುವುದು, ಇವು ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಬೇಜಾರು ಮತ್ತು ನಿರುತ್ಸಾಹಗಳನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೇಲೆ ಕೆಟ್ಟ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅಥವಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನೀರಸವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಕಲೆಯ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವುದಿಲ್ಲ.

ಆಖ್ಯಾನ : ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಆಖ್ಯಾನದ ಬಂಧನವಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಒಂದು ನಿರೂಪಣೆಯ, ರಚನೆಯ ಅಥವಾ ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಕಲೆಗಳು ಸಾಗಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿಯ ಯಾವುದೇ ನಟರಿಗಾಗಲಿ, ವಿದೂಷಿಗಳಿಗಾಗಲಿ, ನರ್ತಕರಿಗಾಗಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೇ ನಾಟ್ಯ - ನಾಟಕ - ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೇ ದೃಶ್ಯದ ನಂತರ ಎರಡನೇ ದೃಶ್ಯ, ಎರಡನೇ ದೃಶ್ಯದ ನಂತರ ಮೂರನೇ ದೃಶ್ಯ; ಸಂಗೀತ, ಕವನಗಳಲ್ಲಾದರೆ, ಪಲ್ಲವಿಯ ನಂತರ ಅನುಪಲ್ಲವಿ, ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ನಂತರ ಚರಣ, ಹೀಗೆ ಆ ಆಖ್ಯಾನದ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಣೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳು ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೆ ಇಂಥ ಯಾವುದೇ ಆಖ್ಯಾನದ ಬಂಧನವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರನು. ಆತ ತನಗೆ ಹೇಗೆ ಬೇಕೋ ಹಾಗೆ ಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಆತಂಕವೆನಿಸಿದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಬಂಧನಗಳನ್ನು ಸಹ ಮುರಿದು ಮುನ್ನುಗ್ಗುತ್ತಾನೆ.

ಇಂದ್ರಿಯ : ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ನಯನೇಂದ್ರಿಯಗಳು ಮಾತ್ರಸಾಕು. ಕಣ್ಣಿದ್ದವರು ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಈ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲರು. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ನಯನೇಂದ್ರಿಯ ಒಂದೇ ಸಾಕಾಗದು, ಅಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು ಹಾಗೂ ಶ್ರವಣೇಂದ್ರಿಯ ಎರಡೂ ಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ಶ್ರವ್ಯಕಲೆಗಳ (ಸಂಗೀತದ ಗಾಯನ ಮತ್ತು ವಾದನ) ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ಕಿವಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಸಾಕು. ಹೀಗೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಕಲೆಗಳ ಆಸ್ವಾದನೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಚಲನೆ : ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳು ಚಲನಶೀಲವಾದವುಗಳು. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ನಡೆದುಹೋದುದರ

ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಸಂಗವೂ ಅಲ್ಲ. ಆ ಪ್ರಸಂಗದ ಒಂದು ಭಾಗ ಮಾತ್ರ. ಇವು ಚಲನೆ ರಹಿತವಾದವುಗಳು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವು ರಸಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಂತೆ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಲಾರವು. ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳ ಚಲನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಸಹ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಸಾಗಬೇಕೇ ವಿನಾ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಚಲನರಹಿತ ವಾದವುಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಹಿಂದಕ್ಕೂ ಹೋಗಿ ಆಸ್ವಾದಿಸಬಹುದು.

ಕಲಾವಿದ : ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ, ನಿರೂಪಣೆಯ ಅಥವಾ ರಚನೆಯ ಮೂಲ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿ, ಅದರಿಂದ ತಾನು ಅನುಭವಿಸಿದ್ದನ್ನು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇಂಥ ಊಹಾತ್ಮಕ ಭಾವದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ತಾನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಭಾವವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ತೆರೆದಿಡುತ್ತಾನೆ. ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಲೋಕವನ್ನು ನೋಡುವ ಸ್ವತಂತ್ರ ದೃಷ್ಟಿ, ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿ ಎರಡೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಯ ಕಲಾವಿದರು ಲೋಕವನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮೂಲರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೇ (ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಖ್ಯಾನ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾಗರಚನೆ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯತ್ವ ರಚನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ) ಮಾಡಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ದೃಷ್ಟಿ ಮೂಲಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪೂರಕವಾಗಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದ ಇಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ, ತನ್ನ ಆಲೋಚನೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕಲೆಯ ಸೆಲೆ, ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಅಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ರಚನೆಯ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಣೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಂತೆ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿವೆ. ಆ ಆಖ್ಯಾನ ಅಥವಾ ರಚನೆಯಿಂದಲೇ ಕಲಾವಿದ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು. ಪ್ರದರ್ಶನಕಲಾವಿದ ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕು (ಆತನ ಎತ್ತರ, ದಪ್ಪ, ಅವಯವಗಳು, ಮುಖಲಕ್ಷಣ, ಧ್ವನಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ಎಂದು ಶಾಸ್ತ್ರ ನಿಯಮವಿದೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇಂಥ ದೈಹಿಕ ಅರ್ಹತೆಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಲ್ಲ. ಕೈಗಳಿಲ್ಲದವರು ಕಾಲುಗಳ ಮೂಲಕ ಕೃತಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕುರುಡರೂ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸುವ ಒಂದು ರಚನಾ ವಿಧಾನವಿದೆ.

ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಸಮೂಹ ವಾದ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಥವಾ ಸಮೂಹ ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲ್ಮೆ ಸಾಧಿಸಬೇಕು.

ಸಹವಾದ್ಯಗಳು ಅಥವಾ ಸಹಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಚಮತ್ಕಾರಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವರನ್ನು ಹಿಂದೆಹಾಕಿ, ತಾನು ಮುಂದೆ ನುಗ್ಗುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಇವನೇ ಕೆಳದರ್ಜೆಗೆ ಇಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಇವನು ಕಳಪೆಯಾದರೆ ಆ ಕಲೆಯ ಸೋಲು ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಈ ಶ್ರಮ ಅಥವಾ ಭಯ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಯಾರೊಂದಿಗೂ ಪೈಪೋಟಿ ನಡೆಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರದ ಕಲಾವಿದರ ನಡುವೆ ಇಂಥ ಹತ್ತು ಹಲವಾರು ಸಾಮ್ಯತೆ ಮತ್ತು ವಿಷಮತೆಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ರಸ : ರಸಾನುಭವ, ಕಲಾನುಭವ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಈ ಮೂರನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದೇ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿವೆ. ರಸಾನುಭವವೆಂದರೆ ಆ ರಸದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಅದರ ಅನುಭವ ಪಡೆಯುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹಾಸ್ಯರಸದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ಬಿದ್ದು ನಗುವುದು. ಕರುಣರಸದಲ್ಲಿ ಬಿಕ್ಕಿ ಬಿಕ್ಕಿ ಅಳುವುದು ಅಥವಾ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುವುದು. ಇತರ ರಸಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೇ ಆ ರಸದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದೇ ರಸಾನುಭವ. ಹೀಗಾಗದೇ ಹೋದರೆ ಆ ಕಲಾವಿದರ ಸಾಧನೆ ಕಳಪೆಯೆಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ರಸದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಶೂನ್ಯವೆಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ರಸಾನುಭವದ ಅಬ್ಬರ ಆವೇಶಕ್ಕೆ ಸಹೃದಯ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಮರೆತು ಆ ರಸ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಕೊಚ್ಚಿಹೋಗುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅತನಿಗೆ ಕಲಾನುಭವವಾಗಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವಾಗಲಿ ಗೋಚರಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ರಸಾನುಭವವು ಕಲಾನುಭವ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವುದು ಬೇಡ. ರಸಾನುಭವವು, ಕಲಾನುಭವ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ತಳ್ಳಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಮೂಲೆಗುಂಪು ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡರ ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರೇರಣೆ ಇರುವುದನ್ನು ಮರೆಯಕೂಡದು.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವದ ಅಸ್ತಿತ್ತ್ವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಂತೆ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾನುಭವವೆಂದರೆ, ಕಲಾವಿದನ ಕೌಶಲ್ಯ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವೆಂದರೆ, ಆ ಕೌಶಲ್ಯದ ಅನುಭೂತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಸಹೃದಯನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ವಿಸ್ಮಯವು ನವರಸಗಳ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹಿಂದೆ ತಳ್ಳಿ ತಾನೇ ಅಧಿಪತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಧಾನ ರಸದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯನ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆವರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂಭತ್ತು ರಸಗಳ ಆರ್ಭಟಗಳನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯ (ರಸ) ವು ಮೂಲೆ ಗುಂಪು ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ

ಇಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯ ನವರಸಗಳ ಪ್ರವಾಹ ತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಚ್ಚಿಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ರಸ ಒಂದೇ ವಿರಾಟ್ ವಿಶ್ವೇಶ್ವರ.

ರಸಾನುಭವವು ಶ್ರವ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಿವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಗೋಚರಿಸುವಂತಹದ್ದು. ಅಭಿನಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕಿವಿ ಎರಡಕ್ಕೂ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವಂತಹದ್ದು. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂವಹನವಾಗುವಂತಹದ್ದು. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವು ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಊಹೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದ (ಕಲೆಯ ವಾಸ್ತವ) ರೂಪದಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಕಣ್ಣೀಗೇ ಗೋಚರಿಸುವಂತಹದ್ದು. ಇದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಇಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಈ ಹಿಂದೆ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಯಾಗಿದೆ.

ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂಭತ್ತು ರಸಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ ಎಂದು ಎಲ್ಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಜೀವಭೂತವಾದ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆಂದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಅಲಂಕಾರಿಕರ ಅನಿಸಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಆನಂದವರ್ಧನನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಆನಂದವರ್ಧನನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ-ಮಧ್ಯಮ- ಅಧಮ ಎಂದು ಮೂರು ಭಾಗ ಮಾಡುತ್ತ ಮೂರನೇ ವರ್ಗದ ಕೆಟ್ಟ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಆನಂದವರ್ಧನ ಹೇಳುವುದು ಹೀಗೆ "ರಸಭಾವಾದಿ ತಾತ್ಪರ್ಯರಹಿತವೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕಾಶನ ಶಕ್ತಿ ಶೂನ್ಯವೂ ಆಗಿರುವುದಲ್ಲದೇ, ಕೇವಲ ವಾಚ್ಯವಾಕ್ಯಗಳ ವೈಚಿತ್ರ್ಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಕೂಡಿರುವ ಕಾರಣ, ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಬರೆದ ಚಿತ್ರದಂತೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಡಬ್ಬಾಗಿ ಕಾಣುವಂತಹ ಕಾವ್ಯ, ಚಿತ್ರವೆಂಬ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರ ಉಳಿದ ಕಾವ್ಯಗಳಂತೆ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೇ ಅಲ್ಲ".

ಹೀಗೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳು ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಒಂದೇ ಒಂದು ರಸ. ಅದು ಸೌಂದರ್ಯ ರಸಮಾತ್ರ. ಇದನ್ನು ಅದ್ಭುತ, ಅನುರೂಪ, ವಿಸ್ಮಯ, ವಿಲಕ್ಷಣ, ಲಲಿತ, ಲಾಲಿತ್ಯ, ಲಾವಣ್ಯ, ಶೃಂಗಾರ, ಸುಂದರ, ಬೆಡಗು, ಚಲುವು, ರಮ್ಯ, ರಮಣೀಯ ಎಂಬೆಲ್ಲ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕುರಿತು "ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಒಂದು ತೌಲನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ (ಅಪ್ರಕಟಿತ) ೧೦೦ ಪುಟಗಳಿಗೂ ಮಿಕ್ಕಿದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಪುರಾವೆಗಳ ಸಹಿತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅದರ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರಗಾಲ, ಬಿಕ್ಷುಕ, ಅಪಘಾತ, ಹೆಣ, ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ಶೋಕ, ಭಯ, ಜೀಗುಪ್ಸೆ, ಇತ್ಯಾದಿ ರಸಭಾವಗಳ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಚಿತ್ರ-ಶಿಲ್ಪಗಳೂ ಸಹ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ರಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಟ್ಯ ನೋಡಿದಾಗ ಕಾಸು ತೂರಿ ಸಿಳ್ಳೆಹಾಕಿ ಕುಣಿಯುವ ಹುಡುಗರು, ಅದೇ ಸಂದರ್ಭದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಹಾಗೆ ಕಾಸುತೂರಿ ಸಿಳ್ಳೆಹಾಕಿ ಏಕೆ ಕುಣಿಯುವುದಿಲ್ಲ? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವೇ? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಸಿಗುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಪರಿಶುದ್ಧ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗದು. ಅದು ಸಂಕೀರ್ಣ ದೃಶ್ಯಕಲೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೆರೆತಿವೆ. ಹಾಗೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಸರ್ವಕಾಲಿಕ ಕಲೆ ಅಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿಯವರ ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರವನ್ನು ಇಂದು ನಾವು ನೋಡಿದಾಗ ನಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರವನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಅಥವಾ ಸ್ವತಂತ್ರ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗದು.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂಭತ್ತು ರಸಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಜೊತೆಗೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ನವರಸಗಳು ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ತೆರದಿಡಲಾಯಿತು. "ಶುದ್ಧವಾದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯರಸ ಉಂಟಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದುವರೆಗಿನ ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯರಸವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ" (ಸಿನಿಮಾಹಾಡು, ಭಾವಗೀತೆಗಳು ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲ) ಈ ವಿಷಯ ಈಗ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಚರ್ಚೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಗೀತದಂತೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನವರಸಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರಸ. ಅದು ಸೌಂದರ್ಯರಸ.

ಹೀಗೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂಭತ್ತು ರಸಗಳು ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಿದರ್ಶನಗಳೂ, ಉಲ್ಲೇಖಗಳೂ ಹೊಳೆಯುವಿಕೆಗಳೂ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂಭತ್ತು ರಸಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯ ರಸ ಮಾತ್ರ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನೇ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಒಂಭತ್ತು ರಸಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ಒಂದು ರಸವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೂ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆ, ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಇರುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಸೌಂದರ್ಯ : ದೃಶ್ಯ, ಶ್ರವ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯ ಈ ಮೂರೂ ಗುಂಪುಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅನೇಕ ಮೂಲಭೂತವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ವೈಪರೀತ್ಯಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೇಲಿನಂತೆ ಅವಲೋಕಿಸಿ ಆಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಹ ಒಂದೇ ಆಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವಿದ್ದರೆ, ಕೆಲವು ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಊಹಾತ್ಮಕವಾದುದಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಇರದೇ, ಕೇವಲ ಇಂದ್ರಿಯಾನಂದವಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಈ ಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರವ್ಯಕಲೆಗಳು ಕಿವಿಯಿಂದ ಕೇಳಿ ಆಸ್ವಾದಿಸುವಂಥವುಗಳು. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡಿ ಆಸ್ವಾದಿಸುವಂಥವುಗಳು. ಇದರಿಂದ, ಕಿವಿಯ ಮೂಲಕ ಕೇಳಿ ಅನುಭವಿಸುವ ನಿರಾಕಾರ ಮೂಲದ ಮಾಧುರ್ಯಾನಂದಕ್ಕೂ, ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡಿ ಅನುಭವಿಸುವ ಸಾಕಾರ ಮೂಲದ ರೂಪಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂತೋಷಕ್ಕೂ ಅಪಾರ ಅಂತರವಿದೆ. ಇವೆರಡೂ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಪ್ರಭಾವ, ಪರಿಣಾಮ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಜನಗಳ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅನೇಕ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಮಾಧುರ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮಾಧುರ್ಯವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿನ್ಯಾಸದ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಗಲಾರದ್ದು. ಈ ಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕೇ ನಾವು ಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಮಾಧುರ್ಯವು ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಆಕಾರರಹಿತವಾದದ್ದು. ಅಂದರೆ ಅದು ವಿಧವಿಧವಾದ ಆನಂದಾನುಭವಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವಂಥಹದ್ದು. ಅದು ಪ್ರವಾಹದಂತೆ ಚಲನಶೀಲವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಹಾಗಲ್ಲ. ಅದು ರೂಪಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿನ್ಯಾಸದ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುವಂಥಹದ್ದು. ಅದು ಚಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ನೋಡುಗನ ದೃಷ್ಟಿಮಾತ್ರ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಶ್ರವ್ಯಕಲೆಗಳ ಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕೆ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವುದೇ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರವ್ಯಕಲೆಗಳ ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕ ದೊರಕುವ ಆನಂದಾನುಭವ, ಸಹೃದಯರ ಯಾವುದೇ ಊಹೆ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಅತೀತವಾದದ್ದು. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ನಿಲುಕುವಂಥಹದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ, ಊಹೆ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡೇ ಅದರ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿಯೇ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡು, ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯರನ್ನು ಎಳೆದಾಡುವಂಥಹದ್ದು. ಶ್ರವ್ಯಕಲೆಗಳ ಆನಂದಾನುಭವ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯಿಂದ, ನಿರಾಕರ ಧ್ವನಿ ಸೌಜ್ಞೆಗಳಿಂದ, ಅಲೌಕಿಕದತ್ತ ಕರೆದೊಯ್ಯುವಂಥಹದ್ದು. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ ನಿಶ್ಚಿತ ಲೌಕಿಕ

ಆಕಾರಗಳ ಮೂಲದಿಂದ ಅಲೌಕಿಕದತ್ತ ಕರೆದೊಯ್ಯುವಂಥಹದ್ದು. ಶ್ರವ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷಾ ಮೂಲದಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಊಹಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಬ್ಬ ಸಂಗೀತಗಾರ ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ ಸಾಹಿತಿ ಇಂದ್ರಲೋಕದ ಒಂದು ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ಅದನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ರೂಪಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಶಾಬ್ದಿಕ ರೂಪ ನಿರ್ಮಾಣವು ದೃಶ್ಯಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುವಂಥಹದ್ದಲ್ಲ. ಅದು ಇಂದ್ರಲೋಕದ ಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ರೂಪಾನುಭವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವಂಥಹದ್ದು. ಆದರೆ ಅದೇ ಇಂದ್ರ ಲೋಕವನ್ನು ಒಬ್ಬ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ನಿರ್ಮಿಸಿ ತೋರಿದಾಗ, ಅದು ಇಂದ್ರ ಲೋಕದ ನಿಜವಾದ ರೂಪಾನುಭವವನ್ನು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಂದೇ ರೂಪಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೆ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡಿ ಅನುಭವಿಸುವಂಥಹದ್ದೇ ವಿನಾ ಕಿವಿಯಿಂದ ಕೇಳಿ ಅನುಭವಿಸುವಂಥಹದ್ದಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶ್ರವ್ಯಕಲೆಗಳ ಆನಂದಾನುಭವವನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದೇ ದೋಷಪೂರ್ಣವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮತ್ತು ಅಭಿಮತ. ರುಚಿಕರವಾದ ಭಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಬಾಯಿಂದ ಭೋಜಿಸಿ ಆನಂದ ಅಥವಾ ಸಂತೋಷ ಹೊಂದಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಸುವಾಸನೆಯುಕ್ತ ಸುಗಂಧ ದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನೋ ಹೂಗಳನ್ನೋ ಮೂಸಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಆಹ್ಲಾದ ಸೌಂದರ್ಯವಲ್ಲ. ಆ ಹೂವುಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವುದು ಸೌಂದರ್ಯ. ಸೌಂದರ್ಯ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡಿ ಮಾತ್ರ ಅನುಭವಿಸುವಂಥಹದ್ದು. ಇದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಆನಂದಾನುಭವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶ್ರವ್ಯಕಲೆಗಳ ಆನಂದಾನುಭವವು ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾಲಿಗೆಗೆ ರುಚಿಯಾದ ಒಂದು ಭಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಭೋಜಿಸಿದಾಗ ಸುಖವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಸೌಂದರ್ಯವಲ್ಲ. ಮೂಗಿಗೆ ಹಿತಕರವಾದ ಒಂದು ಸುವಾಸನೆಯ ಸುಗಂಧವನ್ನು ಸವಿದಾಗ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸೌಂದರ್ಯವಲ್ಲ, ಹಾಗೆಯೇ ಕಿವಿಗೆ ಇಂಪಾದ ಒಂದು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಆನಂದವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸೌಂದರ್ಯವಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿ ಒರ್ವ ಸುಂದರವಾದ ತರುಣಿಯನ್ನು ಪುರುಷನೊಬ್ಬ ತಬ್ಬಿದಾಗ ಹಿತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸೌಂದರ್ಯವಲ್ಲ. ನಮ್ಮನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಹೊಗಳಿದಾಗ ನಮಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯಾಗಿ ಆನಂದ ತೃಪ್ತಿ ಮೈದಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸೌಂದರ್ಯವಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಜಯ ಸಾಧಿಸಿದಾಗ, ಹಣಕಾಸಿನ ಲಾಭವಾದಾಗ

ಇತ್ಯಾದಿ ಶುಭ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಮಗೆ ನೆಮ್ಮದಿ ಸಂತೋಷ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವು ಯಾವೂ ಸೌಂದರ್ಯವಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೂಲಕ ದೊರೆತ ಆನಂದಗಳೂ ಅಲ್ಲ.

ಕ್ರಾಲಿಕ್ ಎಂಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಇವುಗಳನ್ನು ಪಂಚಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಲೆಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಿ, ರುಚಿ, ವಾಸನೆ, ಸ್ಪರ್ಶ, ಶ್ರವಣ, ದೃಶ್ಯ ಹೀಗೆ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವ ಐದು ಕಲೆಗಳನ್ನು ಪಂಚಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಲೆಗಳೆಂದು ಸಾರಿದನು. ಇವುಗಳಿಂದ ದೊರೆತ ಆನಂದ ಕಲಾನಂದವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಲ್ಲಿ, ಇತರ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಖಂಡನೆಗಳಿಂದ ಕ್ರಾಲಿಕ್ ವಿಫಲನಾದನು. ಏಕೆಂದರೆ ರುಚಿ, ವಾಸನೆ, ಸ್ಪರ್ಶ ಇತ್ಯಾದಿ ಇವು ಯಾವೂ ಕಲೆಗಳಲ್ಲವೆಂದು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು, ಮೀಮಾಂಸಕರು, ದಾರ್ಶನಿಕರು ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರು ಅವುಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೆ, ರೂಪಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರ ಸೌಂದರ್ಯ. ಅಂದರೆ ***ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ, ರೂಪಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೇ ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯ.*** ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ***ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಅನುಭವಿಸಬಹುದಾದದ್ದು ಮಾತ್ರ ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯ.*** ಕಿವಿಯಿಂದ ಕೇಳಿ, ಅಭಿನಯಗಳಿಂದ ನೋಡಿ, ಬರಹಗಳನ್ನು ಓದಿ, ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಊಹಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯ. ***ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯ.***

ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ನಿಜವಾದ ರೂಪಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೀಡಿದರೆ ಅಭಿನಯಕಲೆಗಳು ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದ ಅಥವಾ ಊಹಾತ್ಮಕವಾದ ರೂಪಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತವೆ. ಶ್ರವ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೂಡಾ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದ ಅಥವಾ ಊಹಾತ್ಮಕವಾದ ರೂಪಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದ ಗಾಯನ ಮತ್ತು ವಾದನಗಳು (ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಹೊರತಾದಂಥವುಗಳು) ಯಾವುದೇ ರೂಪಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸದೇ ಅಲೌಕಿಕ ಆನಂದವನ್ನು ನೀಡುವಂಥವುಗಳು. ಇವು ಕೂಡಾ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳಲ್ಲ. ಇವು ಅಭಿನಯಕಲೆ ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದವುಗಳು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೆರೆತಾಗ ಮಾತ್ರ ಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯಲೋಕ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಾವುದೇ ರೂಪಗಳನ್ನು ಸಹೃದಯ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ನಿಲುಕಿದಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಊಹಿಸಿಕೊಂಡು, ಅಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ರೂಪಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮಾತೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಅಮೂರ್ತವಾದ (ಆಕಾರರಹಿತವಾದ) ಅಲೌಕಿಕ ಆನಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯ ರೂಪಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ; ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನೇ

ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೂಪಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡುಗನೆದುರು ತೆರೆದಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದು ಗಂಡಬೇರುಂಡವನ್ನು, ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದ ಚಿತ್ರಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಸಾಹಿತಿ ಅದನ್ನು ಹತ್ತು ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಅದರ ನಿಜವಾದ ರೂಪ ಕೇಳುಗನಿಗೆ ಅಥವಾ ಓದುಗನಿಗೆ ಉಂಟಾಗದೇ, ಅದರ ಊಹೆ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಸಹೃದಯ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ತನ್ನ ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ನಿಲುಕಿದಂತೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದೇ ಗಂಡಬೇರುಂಡ ನಿರ್ಧಿಷ್ಟವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಅಥವಾ ಆಕಾರವನ್ನು ನೋಡುಗನಿಗೆ ಖಚಿತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಅಶರೀರಿಯಾದುದು. ಅದೇ ರೀತಿ ಅಭಿನಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಕೂಡಾ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ನರ್ತಕಿ, ಒಂದು ಕಮಲ ಅರಳುವ ರೂಪಕವನ್ನು ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿ ತೋರಿದರೆ, ಅದು ಅಭಿನಯದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಬೀರುವಂಥಹದ್ದೇ ವಿನಾ ಕಮಲದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ತೋರುವಂಥದ್ದಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ನಯನ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು ಮಾತ್ರ ನೈಜ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ನಂಬಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಹಾಗೂ ಇತರ ಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವೆಂದು ಎಂಥವರೂ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

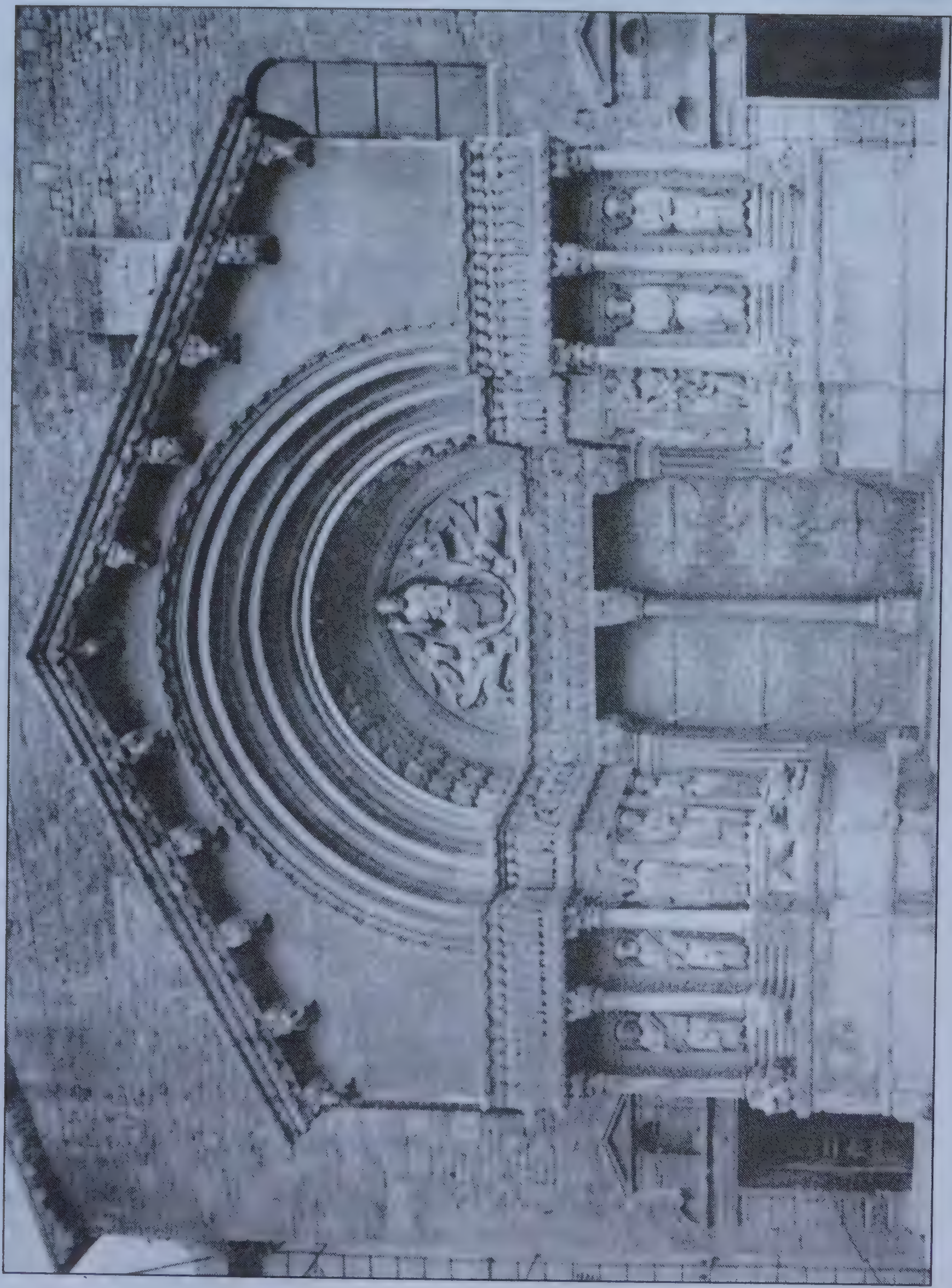
ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ತ್ವವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ರೂಪ ಸ್ವರೂಪಗಳಲ್ಲಿ, ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ತೊಡಗುವ ಮೊದಲು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಇದೇ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ಈ ಕಲೆಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಆನಂದ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಹೇಳಿರುವ ಒಂದು ಮಾತು ಸಮಯೋಚಿತ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. "ಕಲಾವಿದ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕಾರದ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನೂ ಸಹ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕಾರದ ಕಲಾವಿದನಾಗಿದ್ದಾನೆ" ಎಂಬುದು ಆನಂದ ಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯವರ ಮಾತಿನ ಭಾವಾರ್ಥ. ಇದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ ಅದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ, ಅನುಮಾನವಾಗಲಿ, ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅಂಗಾಂಶಗಳೇ ಅವುಗಳ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆ ಉಸಿರಾಡುತ್ತಿದೆ.

***



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-3



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-4

ಅಧ್ಯಾಯ - ೩

ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ನೈಜ ಶೈಲಿ

Realistic and Naturalistic

ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ: ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದರು, ಹಾಗೂ ಕಲಾಸಾಹಿತಿಗಳು ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ, ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ನೈಜ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳು ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಕಲಾಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿರುವುದುಂಟು. ಅವುಗಳು ಹೊರಪಾತಳಿಯ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಆಂತರ್ಯದ ಒಳ ಹರಿವುಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಒಳಾಶಯಗಳ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವೈರುಧ್ಯ, ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ (Renaissance) ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ವಾಸ್ತವವಾದವು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ವಿಭಾಗವಾಯಿತೆಂದು, Naturalism : Cassel's Encyclopaedia of Literature ನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ ಡಾರ್ವಿನ್ನನ ಜೀವ ವಿಜ್ಞಾನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು ವಸ್ತುವಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು "ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಅದು ಕಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಯಿತು. ಇದೇ ವಾಸ್ತವವಾದ (Realism) ಆಗಿದೆ. "**ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸದೇ ಕಲಾವಿದನು ತಾನು ಕಂಡ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸರಿ ಅಥವಾ ಯಾವುದು ತಪ್ಪು ಎಂದು ವಿವೇಚಿಸಿ ತನಗೆ ಸರಿಕಂಡದ್ದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು**" ನೈಜವಾದ (Naturalism) ಆಯಿತು.

ಈ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳು; ಸೂರ್ಯೋದಯ, ಸೂರ್ಯಾಸ್ತ ಹಾಗೂ ಸೂರ್ಯನಿದ್ದಂತೆ. ಭಾರತೀಯ 'ದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಹಾಗೂ ನೈಜಗಳನ್ನು ಸೂರ್ಯೋದಯ, ಸೂರ್ಯಾಸ್ತ ಹಾಗೂ ಸೂರ್ಯನ ಸ್ಥಿತಿ, ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸೂರ್ಯ ಮುಳುಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ ಹುಟ್ಟುವುದೂ ಇಲ್ಲ ಇದು "ವಾಸ್ತವ". ಆದರೆ ಅವನು ಮುಳುಗಿದಂತೆ, ಉದಯಿಸಿದಂತೆ, ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ, ಇದು "ನೈಜ" ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸೂರ್ಯನಿಗೆ ಉದಯವೂ ಇಲ್ಲ, ಅಸ್ತವೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನ ಇರಿವು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ವಾಸ್ತವ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಸೂರ್ಯನು ಉದಯಿಸಿದಂತೆ ಮತ್ತು ಅಸ್ತಮಿಸಿದಂತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ನೈಜ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸೂರ್ಯ ಮುಳುಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ, ಹುಟ್ಟುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಇವು ಸೂರ್ಯನಿಗೆ ವಾಸ್ತವ, ನಮಗೆ ನೈಜ. ಇಲ್ಲಿ ನೈಜವೂ ಇದೆ ವಾಸ್ತವವೂ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಸೂರ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದು ನಮಗೆ ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯ. ಸೂರ್ಯ ಮುಳುಗುವುದೂ ಸಹ ನಮಗೆ ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಸೂರ್ಯನಿಗೆ ಇವೆರಡೂ ಅಸತ್ಯ. ಹೀಗೆ ಈ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳ ವಿಶೇಷತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಸತ್ಯ, ಇನ್ನೊಂದು ವಸ್ತು ನಮಗೆ ಕಾಣುವ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಸೂರ್ಯ

ಮುಳುಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ ಹುಟ್ಟುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ಇದ್ದಂತೇ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ವಾಸ್ತವ. ಇದು ವಸ್ತುವಿನ ಸತ್ಯ. ವಸ್ತುವಿನ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ 'ವಾಸ್ತವ' ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಕಾಣುವ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ 'ನೈಜ' ವೆನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಲಿಯೋ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಕೂಡಾ ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇವುಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಬಂಧ ಸಾಮ್ಯ ಸಮಾನತೆಗಳನ್ನೂ ಸಹ ಪೂರಕ ಪುರಾವೆಗಳ ವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿ ಅವಲೋಕಿಸಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯ ಮೊನಚು ಅಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಪರಸ್ಪರ ಅನುಲೋಮಗಳ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈಗ ಅಂಥ ಅಂತರ್ಗತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸೋಣ.

ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ : ಮೊದಲಿಗೆ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯೆಂದರೆ ಏನು? ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ತಿಳಿಯೋಣ. 'ವಾಸ್ತವ' ಎಂದರೆ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯೆಂದರೆ, ವಸ್ತು ನಮಗೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಅಲ್ಲ, 'ಅದು ಇರುವಂತೆ' ಎಂಬುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಇರುವಂತೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ರಚನೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಇದ್ದಂತೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಅಂದರೆ ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯ ತರ್ಕ ಅಥವಾ ವೈಚಾರಿಕ ವರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಉಜ್ಜಿ ನೋಡುವುದಲ್ಲ. ಅದು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದಂತೆ ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು. ಇದು ಡಾರ್ವಿನ್ನನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಂತೆ, ಎಂದು ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದು ಮಗು ಒಂದು ಹಸುವಿನ ಚಿತ್ರ ಬರೆದರೆ, ಮಗು ಆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಸುವಿಗೆ ಇರುವ ನಾಲ್ಕೂ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಹಸುವಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಕಾಲುಗಳು ಇವೆಯೆಂಬ ತನ್ನ ವಾಸ್ತವಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಗು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರವು ವಾಸ್ತವದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಚಿತ್ರ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸುಳ್ಳಾಗಲಿ, ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅದೇ ಹಸುವಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಈಗ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕಲಾವಿದ, ತಾನು ನೋಡಿದಂತೆ ಅಥವಾ ತಾನು ನಿಂತ ಸ್ಥಳದಿಂದ ಆ ಹಸುವನ್ನು ನೋಡಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕಲಾವಿದ ಆ ಹಸುವಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಬರೆಯದೇ ಮೂರೇ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಆ ಹಸುವಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಕಾಲುಗಳು ಇದ್ದದ್ದು ವಾಸ್ತವವಾದರೂ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ತಾನು ನೋಡಿದ ಸ್ಥಳದಿಂದ ಮೂರೇ ಕಾಲುಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆತನಿಗೆ ಒಂದು ಕಾಲು ಮರೆಯಾಗಿರುತ್ತೆ. ಇದರಿಂದ ಆ ಕಲಾವಿದ ಹಸುವಿಗೆ ಮೂರು ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಈ ಎರಡೂ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚಿಸೋಣ.

ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕಲಾವಿದ ಬರೆದ ಹಸುವಿನ ಚಿತ್ರವು ಅವನ ಕಣ್ಣಿನ ಗೋಚರ ಸ್ಥಿತಿಯ ನೈಜ ಸತ್ಯವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಮಗು ಬರೆದ ಹಸುವಿನ ಚಿತ್ರವು ವಸ್ತು (ಹಸು) ಇರುವ ಸತ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಸತ್ಯ ಇದೆ. ಆದರೆ ಒಂದರಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿ ಸತ್ಯವಿದೆ, ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಸತ್ಯವಿದೆ. ಮಗುವಿನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಸುವಿನ ವಸ್ತು ಸತ್ಯ ಇರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಹಸುವಿನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಆತನ ದೃಷ್ಟಿಯ ನೈಜ ಸತ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ನೈಜ ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ವಸ್ತುವಿನ ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳುಂಥದ್ದು. ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರ, ಆ ವಸ್ತು ಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ ಗೋಚರಿಸಿದ ಅನುಭವದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವಂಥದ್ದು.

ವಿಖ್ಯಾತ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದರೂ ಸಹ ಮಗುವಿನಂತೆ ಅನುಭವ ಹೊಂದಿ, ತಾವು ವಾಸ್ತವದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ವಾಸ್ತವಶೈಲಿಯಾಗಿ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸ ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ಅದೇ ರೀತಿ ವಸ್ತು ತನಗೆ ಕಾಣುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಶೈಲಿಯೇ ನೈಜಶೈಲಿಯೆಂದು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಿತು. ಈ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಸ್ತು ಅನುಕೃತಿಯನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿವೆಯಾದರೂ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯು ವಸ್ತುವಿನ ಸಮಗ್ರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವಂಥದ್ದು. ನೈಜ ಶೈಲಿಯು ವಸ್ತುವಿನ ಬಾಹ್ಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂಥದ್ದು.

ವಸ್ತು ಪ್ರಧಾನ : ಈ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಚಿತ್ರಿತವಸ್ತು ಸಿದ್ಧವಾಗಿಯೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳು ವಸ್ತು ಆಧಾರಿತವೇ ಆಗಿವೆ. ಆದರೆ ನೈಜ ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುಗರಿಗೆ ವಿಷಯಗಳು ಗೋಚರಸುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಷಯಗಳು ಕೂಡಾ ವಸ್ತುಪ್ರಧಾನವೇ. ಅಂದರೆ ಆ ವಿಷಯಗಳು ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಭಾವನಾ ಪ್ರಧಾನ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಶೌರ್ಯ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ಸಾಹಸ, ದುಃಖ, ಆನಂದ, ತ್ಯಾಗ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ಲೋಕದಿಂದ ತೆರೆದಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಲ್ಲ. ನೈಜವಾದದಲ್ಲಿ ಇದು ವಸ್ತುವಾಧಾರಿತವಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ವಾಸ್ತವಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆ, ದೃಷ್ಟಿವೈವಿಧ್ಯತೆ, ಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ವೈಭವೀಕರಣ, ವಿಕೃತಿ ಇವುಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಸಾಧನೆ, ಕೌಶಲ್ಯ ಬಳಕೆ, ರೇಖಾಲಾಲಿತ್ಯ, ವರ್ಣ ಪರಿಶುದ್ಧತೆ (Colour Freshness) ಇವುಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಗಳ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದನ ಜಾಣ್ಮೆಯ ಕೆಲಸ. ಅದನ್ನು ದ್ವಿಪರಿಮಾಣದಲ್ಲಿ (Two Dimension) ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ

ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಅದು ಸವಾಲಿನ ಸಂಗತಿ ಕೂಡಾ. ನೈಜ ಶೈಲಿಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪರಿಮಾಣದ (Three Dimension) ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಬರಬಹುದಾದ ಆಕಾರವು ಈ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಮೂರ್ತ (ಅಬ್‌ಸ್ಟ್ರ್ಯಾಕ್ಟ್) ಆಕಾರವೂ ಈ ಶೈಲಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಈ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವುದು ಅಥವಾ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದು, ಲೋಕವಸ್ತುವಿನ ಅನುಕೃತಿಗಳನ್ನೇ. ಇದನ್ನೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಭರತಮುನಿ **ಅವಸ್ಥಾನುಕೃತಿರ್ನಾಟ್ಯಂ** ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅನುಕರಣವಾದದ ಅನುಕೃತಿ ಅಥವಾ ನಕಲು ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಈ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ತಾನೇ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಬಲ್ಲದು? ಎಂಬುದೇ ಈ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವಾರಸ್ಯ.

ನೈಜಶೈಲಿಯ ಕಲಾವಿದನು ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯ ಕಲಾವಿದನಿಗಿಂತ, ತನ್ನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತಂತ್ರ, ಶೈಲಿ, ಪ್ರಭೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಆಸ್ವಾದನಾ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ನೈಜ ಶೈಲಿಯ ಕಲಾವಿದ, ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಲಾವಿದನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರಿತವಸ್ತು, ಸ್ವಭಾವತಹ ಜಡವೇ ಆದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಿಂದ ಜೀವ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಶ್ರಮ ಹಾಗೂ ಚಿಂತನೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ತನಗೆ ಕರಗತವಾದ, ಚಿತ್ರಿತವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯ ಕೌಶಲವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ತೋರುತ್ತಾನೆ.

ನೈಜಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಲೋಕಾಕೃತಿಯನ್ನು ಕಲಾವಿದ, ನಾನಾ ಬಗೆಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿ, ಅವುಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕಣ್ಣಿಗಾದ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪ್ರಜೆಗಳಷ್ಟೇ ಇರದೇ, ಮನಸ್ಸಿಗಾದ ಅನುಭವ, ಆ ಅನುಭವವನ್ನು ಬುದ್ಧಿ ವಿಭಜಿಸಿ ನೋಡಿದ ಅನುಭಾವ, ಇವೆಲ್ಲವುಗಳೂ ಮೇಳೈಸಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಂದ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಉಂಟಾದ ಚೈತನ್ಯದ ಅನುಭಾವ, ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಭವಗಳ ಸಾರವನ್ನು ಕೇವಲ ಲೋಕಾಕೃತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಕಲಾವಿದ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಹಲವು ಸಾರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸ ಹೊರಟಾಗಲೂ ಎದುರಿಗಿರುವ ಆಕಾರವೇ ಕಲಾವಿದನ ಆಕರವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ದೃಷ್ಟಿ ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದಲೇ ಈ ಕಲಾಕೃತಿ ಲೋಕೋತ್ತರ ಮಹತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವ ವಾದದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಕೇವಲ ವಸ್ತುಗಳ ಆಕಾರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ, ಅಂದರೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಅದು ಇರುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕೇವಲ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮಾತ್ರಲ್ಲದೇ ಅದರ ಬಣ್ಣ, ಬೆಳಕು, ಮೈವಳಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸಹ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಇಚ್ಛಾಪೂರಕ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಅಥವಾ ವಸ್ತುವಿನ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನೈಜವಾದದಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಸ್ತು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ನೈಜವಾದದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಬಣ್ಣದ ಪಾತ್ರ: ನೈಜವಾದದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದದಂತೆ ಒಂದೇ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಪಾತಳಿಯ ತುಂಬೆಲ್ಲಾ ಬಳಿಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಬದಲಾವಣೆ ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ, ಇಲ್ಲಿ ಯಥಾದರ್ಶನ (Perspective) ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಹತ್ತಿರದ ಭಾಗ ದೂರದ ಭಾಗಗಳ ಅಂತರವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಾಗ, ವರ್ಣಶ್ರೇಣಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಹಾಗೆ, ಒಂದೇ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹರಡಿದರೆ, ಅದರಿಂದ ಹತ್ತಿರ ಮತ್ತು ದೂರದ ಭಾಸ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ, ದೂರದ ಭಾಗವನ್ನು ತಿಳಿವರ್ಣಗಳಿಂದಲೂ (Light Colours), ಸಮೀಪದ ಭಾಗವನ್ನು ದಟ್ಟವರ್ಣಗಳಿಂದಲೂ (Dark Colours) ನಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ದೂರಕ್ಕೆ ಹೋದ ವಸ್ತುಗಳ ಬಣ್ಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ಹಿಂದೆ ಹೋದಷ್ಟು ತಿಳಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ದೂರ ಸಮೀಪದ ಅಂತರ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾದಾಗ, ಬಣ್ಣಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಯು ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಮೈವಳಿಕೆ ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ, ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ನೋಡಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡಿದಾಗಲೇ ಉಂಟಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಬಣ್ಣ, ಬೆಳಕು, ಮೈವಳಿಕೆ ಹಾಗೂ ಯಥಾದರ್ಶನದ ಬಳಕೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ, ಈ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನತೆ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಚಿತ್ರಿತವಸ್ತುಗಳ ಸ್ವರೂಪಗಳೂ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನೈಜಶೈಲಿಯ ವಸ್ತುಗಳು ಹೀಗೆ ಒಂದೇ ತರಹದ ವಿನ್ಯಾಸ ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನೂ ಸಹ ಲೋಕವಸ್ತುವನ್ನು ತನಗೆ ಕಂಡಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನತೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅವುಗಳು ಇರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಸುವುದರಿಂದ, ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸಗಳೂ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿ ಅಂದರೆ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಈ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಸ್ತುಗಳ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ವೈಪರೀತ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇದರಿಂದ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯನ್ನು 'ವಸ್ತು ಪ್ರತಿಕೃತಿ' ರಚನೆ (Object Making) ಎಂದು ಕಲೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನೈಜ ಶೈಲಿಯನ್ನು 'ವಸ್ತು ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಚಿತ್ರಣ' (Image Making) ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕಾಲ : ನೈಜಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲವೆಂದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಕಾಲವಲ್ಲ. ಚಿತ್ರದ ಅಥವಾ ಶಿಲ್ಪದ ಒಳಗೇ ಸೇರಿರುವ ಕಾಲ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯ ಹರಿಯುವ ನದಿಯ ಪ್ರವಾಹ ಮುಂದೆ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿ ಬೆಟ್ಟದ ಸಂದುಗಳಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗುವ, ದೂರ ಮತ್ತು ಹತ್ತಿರದ ಅಂತರಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾಲದ ಅನುಭವ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿರುವ (ಕಾಲಿಕ ಅಲ್ಲ) ದೇವಾಲಯದ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳನ್ನು ಯಥಾದರ್ಶನದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದಾಗ, ಆ ಒಂದು ಮೆಟ್ಟಿಲಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಮೆಟ್ಟಿಲಿಗೆ, ಒಂದು ಕಾಲದ ಅನುಭವ 'ಕೋ' ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕೋಕೋ ಆಟದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಗುವಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮಗು 'ಕೋ' ಕೊಡುವಂತೆ, ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಕೋ ಕೊಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಜರುಗುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದ ದೃಷ್ಟಿ ಒಂದು ಮೆಟ್ಟಿಲಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಮೆಟ್ಟಿಲಿಗೆ ತಾನಾಗಿಯೇ ಕಾಲದ ಜೊತೆ ಓಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಎರಡೂ ದೇಶಿಕ ಕಲೆಗಳೇ ಆದರೂ ***ನೈಜ ಶೈಲಿಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಲಿಕ ಕಲ್ಪನೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.***

ನೈಜಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿನ ನೋಟಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆರಂಭ ಹಾಗೂ ಅಂತ್ಯವು ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಈ ಕಲೆಯು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಆರಂಭ ಅಂತ್ಯಗಳನ್ನು ಆ ಕಲೆ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಡಿಯಾಗಿಯೇ ಅದು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯ ಆರಂಭ ಹಾಗೂ ಅಂತ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡುಗನೇ ತನ್ನಿಷ್ಟದಂತೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ನೈಜ ಶೈಲಿಯಂತೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಾಲಬದ್ಧವಾಗಿ ಕರೆದೊಯ್ಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ಸೌಧವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸೌಧ ಕಾಲಿಕವಲ್ಲ. (ಸೌಧ ಎನ್ನುವುದು ದೇಶಿಕ ಕಲ್ಪನೆ) ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಕಾಲಿಕವಾಗಲಿ ದೇಶಿಕವಾಗಲಿ, ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಛಂದೋಬದ್ಧತೆ ಇದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಛಂದೋಬದ್ಧತೆಯು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯ ಲಯವಿದ್ದಂತೆ. ಈ ಲಯವು ಎರಡೂ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ "ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ ದೇಶಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂಬುದನ್ನು ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟಾಗೋರರು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳು (Time and Space) ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲಾ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಏಕೀಕರಿಸಿ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟುತನ ಸಾಧಿಸುವ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು. ನೈಜ ಶೈಲಿಯ ಕಾಲವು, ನಮ್ಮ ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಏಕೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಕಾರವಾದರೆ, ವಾಸ್ತವ ಕಲೆಯ ದೇಶವು ಬಾಹ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಏಕೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಎರಡರ ಕ್ರಿಯಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಮಿತಿ ಇಲ್ಲ. ನೈಜಶೈಲಿಯ ಕಾಲವು ಬಾಹ್ಯಾನುಭವವನ್ನಲ್ಲದೇ, ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಸಹ ಜಾಗ್ರತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆಂತರಿಕ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ಈ ಎರಡೂ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಏಕೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿರುವ ದೇಶವು ಬಾಹ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ.

ಲೋಕ ಸತ್ಯವಲ್ಲ : ಇದು ಕಲೆಯ ವಾಸ್ತವ ಹಾಗೂ ಕಲೆಯ ನೈಜತೆಯೇ ವಿನಾ ಭೌತಿಕ ವಾಸ್ತವವಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಲೋಕದ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಲೋಕ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಕಲೆಯ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅಂತರವಿದೆ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಾದದ್ದು ಅಥವಾ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದದ್ದು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಅಥವಾ ಸತ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿನ್ನದಿಂದ ಎರಕ ಹೊಯ್ದ ಜಿಂಕೆ, ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಓಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಓಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕಲೆ ನಿಜವೆಂಬಂತೆ ನಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ರಾಮಾಯಣದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯ ವಾಸ್ತವ ಅಥವಾ ನೈಜತೆ, ಜೀವನದ ವಾಸ್ತವ ಇಲ್ಲವೇ ಜೀವನದ ನೈಜತೆ ಅಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಇದು ಲೋಕವಸ್ತುಗಳ ಅಥವಾ ಲೋಕಜೀವಿಗಳ ವಾಸ್ತವ ಅಲ್ಲ. ಇದನ್ನೇ ಪ್ಲೇಟೋ ಕಲೆಯ ಅವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. "ಕಲೆಗಳೆಲ್ಲ ವಾಸ್ತವವಾದವುಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಕೇವಲ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸು ವಂಥವುಗಳೇ ವಿನಾ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಅವು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ, ಪ್ಲೇಟೋ ಮಂಚದ ಉದಾಹರಣೆಯೊಂದನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾ "ನಿಜವಾದ ಮಂಚದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಲಗಲು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಮಂಚದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಲಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದು ಅವಾಸ್ತವ ಕೇವಲ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥದ್ದು" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಹೇಳುವುದು ಜೀವನದ ವಾಸ್ತವ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಕಲೆಯ ವಾಸ್ತವ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಕೂಡದು. ಇದಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತ, "ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಜಿಂಕೆಗೆ ಕೊಂಬುಗಳಿವೆ, ಎಂದರೆ ನಂಬಬೇಕು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ***ಜೀವನದ ವಾಸ್ತವ ಅಥವಾ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಲು ಹೋಗಕೂಡದು.***

ಸತ್ಯದ ಪಾತ್ರ : ನೈಜವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಐಂದ್ರಿಕ ಸತ್ಯವಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ವಿವೇಚನಾ ಸತ್ಯವಿದೆ.

ನೈಜವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಸತ್ಯದ ಭಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ (ಅದು ಕಲೆಯ ಸತ್ಯ). ನೈಜವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಬಾಹ್ಯ ಸತ್ಯವಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಸಮಗ್ರ ಸತ್ಯವಿದೆ. ನೈಜವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯು ದೃಷ್ಟಿ ಸತ್ಯದ ಪ್ರತೀಕ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯು ವಸ್ತು ಸತ್ಯದ ಪ್ರತೀಕ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ವಸ್ತು ವಿಜ್ಞಾನದ ಸ್ಥಿತಿಯಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿ ವಿಜ್ಞಾನದ ಸ್ಥಿತಿ.

ವೈಷಮ್ಯ : ನೈಜವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯು ವಸ್ತುವಿನ ತದ್ರೂಪವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯು ವಸ್ತುವಿನ ಭೌತರೂಪವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ನೈಜವಾದದ ಕಲಾಕೃತಯಲ್ಲಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ನೋಡುಗನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಚಿತವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಅಪರಿಚಿತವೆಂಬಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತವೆ. ನೈಜವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ನೋಡುಗನಿಗೆ ಮೂಲವಸ್ತುವನ್ನು ನೆನಪಿಸುವ ಹಾಗೂ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೋಲಿಸುವ ಕೌತುಕವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಮೂಲದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆ ಮಾಡುವ ಗೊಡವೆಗೆ ಹೋಗದೇ ನೋಡುಗನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಂತೆ ಉತ್ಸಾಹ ತರುತ್ತವೆ. ನೈಜವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರೇಪಣೆಯ ಭಾವೋದ್ದೀಪನವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಭಾವದ ಪ್ರೇರಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಮುಕ್ತ ಭಾವವೆಂದರೆ ಸಹಜವಾದದ್ದು ಅಥವಾ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದದ್ದು. ಇದು ಹೊರಗಿನ ಯಾವುದೇ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುವುವಂಥದ್ದಲ್ಲ. ತನ್ನಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ನೀಡುವಂಥಹದ್ದು. ಹೀಗೆ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಇವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ಕೆಳಗಿನಂತೆ ನೋಡೋಣ.

ಸಾಮ್ಯ : ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತವಿದೆ; ಅದೇ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಇವುಗಳ ವಿವೇಚನೆಗೆ 'ವಾದವು' ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿದೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಭೌತಿಕ ಉಪಯೋಗದ ನಿಷ್ಠೆಯ ಸಾರ್ಥಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಎರಡೂ ನಿತ್ಯಬದುಕಿನ ಲೋಕೋಪಯೋಗಿಗಳಲ್ಲ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಾತತ್ತ್ವ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಗಳಿವೆ. ಎರಡರ ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೂ ವಾಸ್ತವವೂ ಇಲ್ಲ, ನೈಜವೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಲೋಕವಸ್ತು ಆರಡಿ ಇದ್ದರೆ, ಇವುಗಳ ಪ್ರತೀಕವಾದ ಕಲಾ ವಸ್ತುಗಳು ಒಂದು ಅಡಿ ಅಥವಾ ಅರ್ಧಅಡಿ ಇರಬಹುದು. ಲೋಕವಸ್ತು ಹೊಂದಿದ ಯಾವುದೇ ಪದಾರ್ಥವನ್ನು ಇವು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಲೋಹ ಮರ, ಮಾಂಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಇವುಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಲೋಕವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಘನ ಅಥವಾ

ಪರಿಮಾಣಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಂತ ಭೌತಿಕವಾದ ಘನ ಅಥವಾ ಪರಿಮಾಣಗಳಿಲ್ಲ. ಲೋಕವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ರುಚಿ, ವಾಸನೆ, ಕಠಿಣ, ಮೃದು, ಬಿಸಿ, ತಂಪು ಇತ್ಯಾದಿ ಸ್ವಭಾವಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಅಂಥ ಯಾವುದೇ ಗುಣ ಸ್ವಭಾವಗಳಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಎರಡೂ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನೈಜತೆಯೂ ಇಲ್ಲ, ವಾಸ್ತವತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರದ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯ ಉಂಟು.

ಪ್ರಾಚೀನತೆ : ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ನರು ನೈಜವಾದದ ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ತದನಂತರ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಯುರೋಪಿನ ಕಲಾವಿದರು ನೈಜವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕ್ರಿ.ಶ. 15 ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ರಚಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಗ್ರೀಕ್ ಪೂರ್ವದ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರು, ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಮ್ಮ ಆದಿಮಾನವರು, ಆದಿವಾಸಿಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಲೆಯನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬ್ರುನೆಲಿಷಿ ಎಂಬ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯು ಯಥಾದರ್ಶನದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ನೀಡಿದ. ಇದನ್ನು ಮಸಾಕಿಯೋ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದನು ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ. ತದನಂತರ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರು ಯಥಾದರ್ಶನದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸ ಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ನೈಜ ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಉದಯಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು.

ಪುನರುತ್ಥಾನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನೈಜ ಶೈಲಿಗೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ತ್ವದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಸ್ನಾಯುಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು. ಇದರಿಂದ ತದ್ರೂಪವಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೈಜವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿದನ ಕಣ್ಣು ಏನನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಣ್ಣಿನ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾಣದಿರುವುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿಲ್ಲ. ಇದೇ ನೈಜವಾದದ ಸ್ವರೂಪ. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸ್ನಾಯುಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕ್ರಿ.ಶ.1ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದಲೇ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಗಾಂಧಾರ ಬುದ್ಧನ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ.

19ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ನೈಜ ಶೈಲಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಪರಿವರ್ತಿತಗೊಂಡಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕೆಲವೊಂದು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ. ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಕುರಿತು ಗುಸ್ಟಾವ್ ಕೋರ್ಬೆ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕ 1961 ರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ವಾದವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಭೌತವಸ್ತುಗಳನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸದೇ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇವನ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ನೈಜವಾದವನ್ನೇ ಹೊಂದಿದ್ದಾಗಿದೆ.

ಅಂದರೆ, ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಷನಿಸಂ ಇಂಪ್ರೆಷನಿಜಂನಂಥ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಇವನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಇದಾಗಿದೆ. ಇವನು ನೈಜವಾದಕ್ಕೇ ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಬರಹಗಾರರು ಕ್ರಿ.ಶ. 1863 ರಲ್ಲಿ ರಿಯಲಿಜಂ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ಪಂಥದ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರಾದರೂ ಅವರು ಅಂದಿನ ನ್ಯಾಚುಲರ್ ಪಂಥದ ಯುವ ಪೀಳಿಗೆಯನ್ನು 'ರಿಯಲಿಸ್ಟ್‌ಗಳು' ಎಂದು ಕರೆದರು. ಅಂದರೆ ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಇವರು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿದರು.

ಕ್ರಿ.ಶ. 19 ನೇ ಶತಮಾನ (1850) ದಿಂದ ರಿಯಲಿಸಂ ಪಂಥ ಪ್ರಾರಂಭ ವಾಯಿತೆಂದು ನಮ್ಮ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಭಾವಮುದ್ರಾ ಪಂಥ'ದ (Impressionism) ಉದಯದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೆಂಬುದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರ ಅನಿಸಿಕೆ. ಆದರೆ ಭಾವಮುದ್ರಾ ಪಂಥದವರದು ನೈಜಶೈಲಿಯಲ್ಲ, ಅದು ವಾಸ್ತವಶೈಲಿ.ಆದರೆ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಇದನ್ನು ನೈಜಶೈಲಿ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನೈಜ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವಗಳು ಒಂದೇ ಎಂಬ ತಪ್ಪು ಗ್ರಹಿಕೆ. ಆದರೆ ಇವರು ಹೇಳುವ ಆ ರಿಯಲಿಸಂ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಸ್ತವವಾದವೇ ಆಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಇತಿಹಾಸಕಾರರೂ ಸಹ ನೈಜವಾದವನ್ನೇ ವಾಸ್ತವವಾದವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾವಮುದ್ರ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವುದನ್ನು ಕಂಡಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾವಮುದ್ರ ಪಂಥ ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಂಡದನ್ನು ಬುದ್ಧಿ ವಿಭಜಿಸಿ ನೋಡಿ, ಅದರಿಂದ ಮನಸ್ಸಿಗಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು "ನವ್ಯ" ಶೈಲಿಯಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ತನಗೆ ಕಂಡದ್ದನ್ನು ತದ್ರೂಪವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ವಸ್ತುವಿನ ತನಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನವ್ಯಕಲೆ ಅಥವಾ ಸಮಕಾಲಿನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಶೈಲಿಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಕಾಲದ ಜೊತೆಗೆ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತ ಬದುಕುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಶೈಲಿಯ ದಾಳಿಗೆ ಇಲ್ಲವೇ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗೆ ದಮನವಾಗಿ, ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಸ್ಮಾರಕಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಈ ನವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವೇ ನೈಜವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿತವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ನವ್ಯಕಲೆಯು ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ (ಹೊಸ ನೈಜತೆಗೆ) ಹೊರತಾದದ್ದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೈಜಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮೇಲಿನಂತೆ, ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುವಷ್ಟು ಅರಿತುಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-6

ಅಧ್ಯಾಯ - ೪

ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ ಸಿದ್ಧಾಂತ

Imitation

(ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ದೃಷ್ಟಿ)

ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಒಂದು ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ ವಿಧಾನವೆಂಬ ತತ್ವವು ಗ್ರೀಕ್ ದಾರ್ಶನಿಕರಿಂದ ಉಗಮವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದು ಗ್ರೀಕರಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಭರತಮುನಿಯಿಂದಲೂ ಅವನ ಹಿಂದಿನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಿಂದಲೂ ಕ್ರಿ.ಪೂ. 5ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಅಭಿಮತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. (ಭರತ ಮುನಿಯ ಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವಾದವಿದೆ) ಭರತ ಮುನಿ **ಅವಸ್ಥಾನುಕೃತಿರ್ನಾಟ್ಯಂ** (ನಾಟ್ಯವು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅನುಕರಣೆ) ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಕಲಾಸಿದ್ಧಾಂತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು, ದಾರ್ಶನಿಕರು, ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಹಾಗೂ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕಡಿಮೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಮಯೋಚಿತ ವೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಭರತನನ್ನು ಪ್ರಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಯಿತು.

ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋನಿಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ಫೈಥಾಗೊರಸ್ ಎಂಬ ದಾರ್ಶನಿಕನಿದ್ದನು. ಇವನ ಪಂಥದವರು ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ ವಾದವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದರು. "ಈ ವಿಶ್ವದ ಆಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವ ಒಂದು ಲಯ ಬದ್ಧತೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದರಿಂದ ಕಲಾ ನಿರ್ಮಿತಿ ಸಾಧ್ಯ" ಎಂದು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಇದನ್ನೇ ಅವರು "ದಿವ್ಯ ಸತ್ವದ ಅನುಕರಣೆ" ಎಂದು ಕರೆದರು. ನಂತರ ಪ್ಲೇಟೋ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ, ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದನು. ಆದರೆ ಪ್ಲೇಟೋನ ಚಿಂತನೆ ಅಥವಾ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಬೇರೆಯೇ ಆದದ್ದು. ಅವನು ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

1) ಕಲಾವಿದನಾದವನು ಲೋಕದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸು ವುದರಿಂದ ಅವು ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದನು ಅವುಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾನೋ ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವು ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

2) ಕಲಾವಿದನ ಅನುಕರಣೆಗಳು ಆದರ್ಶ ಸಾಧನೆಗೆ ಸಾಧಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಅವು ಗ್ರಾಹ್ಯ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳು ಅಗ್ರಾಹ್ಯ.

3) ಲೋಕದ ಸಕಲ ಚರಾಚರ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಆ ಭಗವಂತನು ಅಸಾಧಾರಣ ಅದ್ಭುತ ಕಲಾವಿದ. ಅವನ ಅನಂತ ಮನಸ್ಸಿನ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಈ ಲೋಕದ ಸುಂದರ ವಸ್ತುಗಳು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆತನನ್ನು ವಿಶ್ವಶಿಲ್ಪಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

4) ಭಗವಂತನ ಆ ದಿವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮಾದರಿಯೊಂದರ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಕಲಾವಿದನ ಕಲೆ. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದನು ಎಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥನಾದರೂ ಆ ವಿಶ್ವಶಕ್ತಿಯ ವಿರಾಟ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಇಡಿಯಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಲಾರ.

5) ಕಲಾವಿದನು ತುಂಬಾ ಪ್ರತಿಭಾವವಂತನಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ, ಭಗವಂತನ ಸೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಅವನು ಪೂರ್ಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾರ. ಇದರಿಂದ ಆತ ಆ ಪರಿಪೂರ್ಣ ರೂಪವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲಾರ.

6) ಒಬ್ಬ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದ ಒಂದು ಮಂಚದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದುಕೊಂಡರೆ, ಆ ಚಿತ್ರವು ನಿಜವಾದ ಮಂಚದಂತೆ ಯಾವ ಕೆಲಸಕ್ಕೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲಾವಿದನ ಶ್ರಮವೆಲ್ಲ ನಿರರ್ಥಕ. ಇದರಿಂದ ಅದು ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂರು ಪಟ್ಟು ಕೆಳಗೆ.

7) ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದ ಮಂಚವನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಿಸಲಾರ. ತನಗೆ ಕಂಡ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಅವನ ಅನುಕರಣೆಯು ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಅದು ಕೇವಲ ಭ್ರಾಂತಿ.

8) ಸುಂದರವಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅವು ನೋಡುಗರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸಿ, ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಇರಬೇಕು.

9) ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಇದೇ ನಿಜವಾದ ಸತ್ಯವೆಂದು ಕಲಾವಿದನ ಅನುಕರಣೆಗೆ ಮೋಸ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ನೋಡುಗರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆ ಉದ್ರೇಕಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಚಿತ್ರಗಳು ಸತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತ್ಯಾಜ್ಯವಾದವುಗಳು.

10) ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವಂಥ ಅಥವಾ ಜಿಗುಪ್ಸೆ ಪಡುವಂಥದ್ದನ್ನು ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಜನ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುವುದೂ ಸಂತೋಷ ಪಡುವುದೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಈ ವಿಕೃತಿಯ ಪುರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

11) ಕಲೆಗಳು ಲೌಕಿಕ ಜೀವನದ ನಡೆನುಡಿಗಳನ್ನೇ ದಾರಿ ತಪ್ಪಿಸಿ, ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಕೆಟ್ಟಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಕರಣೆಯ ಅನುಕರಣೆಗಳಾದ ಕಲಾವಿದರ ಕಲೆಗಳು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಮತ್ತು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವಂಥವುಗಳಾಗಿವೆ.

ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ ಈ ಮೇಲಿನ ಅನುಕರಣೆಯವಾದಗಳಿಂದ, ಕಲೆಗಳು ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಮತ್ತು ಅವು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಹೊಂದಿ, ಕಲೆಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಬೇಕೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಹಾಗೂ ಕವಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯದಿಂದಲೇ ಹೊರಗಿಡಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ಲೇಟೋನ ವಾದಗಳು ಹಾಗೂ ತೀರ್ಮಾನಗಳು ಏನೇ ಇರಲಿ, **ಕಲೆ ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕವಾದುದು** ಎಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನು ಹೇಳಿದ ಒಂದು ಮಾತು ಮಾತ್ರ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ತತ್ವದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿವೇಚನೆಗಳಿಗೆ ತಳಹದಿಯಾಯಿತು. ಇದು ದೃಶ್ಯಕಲಾ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸಹ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಮರೆಯಲಾರದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ಲೇಟೋ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅನಗತ್ಯವಾದ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನೀಡಿ, ಆತ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ತೀರ್ಮಾನ ಮಾತ್ರ ಸರಿಯಾದುದಲ್ಲ. ಪ್ಲೇಟೋ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ "ಅನುಕರಣೆ" ಎಂಬ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಕಾಲಾನುಕಾಲಕ್ಕೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ಥಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಬೀರುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಪ್ಲೇಟೋನ ನಂತರ ಇವನ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕೂಡಾ ಇದೇ ವಾದವನ್ನೂ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು, "ಅನುಕರಣೆ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಅರ್ಥಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ನೀಡಿ, ದೃಶ್ಯಕಲಾತತ್ವದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣಾ ವಾದವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ಗೂ ಸೌಂದರ್ಯವು "ಅನುಕರಣೆ" ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾದರೂ ಸಹ "ಅನುಕರಣೆ" ಎಂದರೆ, ವಾಸ್ತವದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲ. ಕಲಾ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ "ಕಲೆಯ ಅಂತದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ" ನಾವು ವಸ್ತುವಿನ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುತ್ತೇವೆ ಎಂದನು. ಇವನು ಪ್ಲೇಟೋನಂತೆ ಕಲೆಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸದೇ, 'ಅವುಗಳು ಆದರ್ಶದ ಪ್ರತಿಮಾನ' ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಾರುತ್ತ, ಪ್ಲೇಟೋನಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಪಥವನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಅನುಸರಿಸಿದನು. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಆದಿಪುರುಷ ಎನ್ನಬಹುದು, ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಭರತ ಮುನಿ ಇದ್ದಂತೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ಲೇಟೋನ ಹೆಸರನ್ನು ಎತ್ತದಿದ್ದರೂ ಪ್ಲೇಟೋನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೇ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕವಿಗಳನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಿದುದು ಸರಿಯೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ಗೆ ಅನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ಲೇಟೋ ಹಲವು ಒಳ್ಳೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿವೇಚನೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದನು. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅನಗತ್ಯವಾಗಿ ಸಂಕುಚಿತ ದೃಷ್ಟಿಯ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದನು. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ "ಅನುಕರಣಾ" ತತ್ವ. ಕಲಾ-ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲಭೂತ ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ಅಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ತಪ್ಪು ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದ. ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ತನ್ನ 'ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ. ತನ್ನ ಗುರುವಾದ ಪ್ಲೇಟೋನನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಖಂಡಿಸದೇ ಮತ್ತು ಪ್ಲೇಟೋನ ಹೆಸರನ್ನೂ ಸಹ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸದೇ ಬಹಳ ನಾಜೂಕಾಗಿ ಪ್ಲೇಟೋನ ಅಭ್ರಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ನಿರಾಕರಿಸಿದ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ಲೇಟೋನ ತತ್ವಗಳಿಗೆ ಹೊಸದಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್.

ಪ್ಲೇಟೋ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಲು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳಿಂದಲೇ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ತೋರಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದೆಂದರೆ, 'ಅನುಕರಣಾ ತತ್ವ' (Theory of Imitation). ಪ್ಲೇಟೋನಂತೆ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕೂಡಾ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕೊಡುವ ಅರ್ಥವೇ ಬೇರೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಅನುಕರಣೆ' ಎಂದರೆ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅದು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಹಿಡಿದಿರಿಸಿ, ಆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಕಲೆ ಸ್ಪರ್ಧೆಗೆ ಇಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಕಲೆ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಕೃತಗೊಳಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅದು ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಪೂರಕ. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳು ತುಂಬಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಕಲೆಗಳು ಭ್ರಾಂತಿಜನ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಅನುಕರಣೆ ಸತ್ಯ ಮಯವಾದ ಹೊಸ ಸತ್ಯದ ಆವಿಷ್ಕಾರವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕಲೆ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ತಿದ್ದುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಅನುಕರಣೆ' ಎಂದರೆ ಭೌತ ವಸ್ತುಗಳ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣವಲ್ಲ. ಅದು ಕಲಾವಿದನ ಆಂತರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ 'ಅನುಕರಣೆ'. ಜನರ ಶೀಲ, ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಯಥಾವತ್ತಾದ ಅನುಕರಣೆ ಕಲೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಗಳು ಸತ್ಯದಿಂದ ಮೂರು ಹೆಜ್ಜೆ

ದೂರ ಸರಿಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ವಾದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಿಸಿದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಪ್ಲೇಟೋನ ಖಂಡನೆಯಿಂದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿ ಪುರಸ್ಕರಿಸಿದ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು, ಅನುಕರಣೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಘಟನೆಗಳು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಆಗಬೇಕೆಂದೇನಿಲ್ಲ. ಅವು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಜರುಗದೇ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ನಡೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ, ಹೀಗೆ ನಡೆಯ ಬೇಕು ಎಂದು ಕಲೆಯ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೆ ಅನಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಇದನ್ನೇ "ನಂಬಲಾಗುವ ಅಸಾಧ್ಯತೆ" (Convincing Impossibility) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಘಟನೆಗಳು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ತರ್ಕ ಸಮ್ಮತವಾಗಿ ಅವು ನಂಬಲಾಗದ ಘಟನೆಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಇದನ್ನೇ "ನಂಬಲಾಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು" (Unconvincing Possibility) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಘಟನೆಗಳು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದವು, ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಅನುಕರಿಸಲಾಗದು. ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ "ನಂಬಲಾಗದ ಸಾಧ್ಯತೆ"ಗಳಿಗಿಂತ "ನಂಬಲಾಗುವ ಅಸಾಧ್ಯತೆ"ಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆ ಕೇವಲ ನಡೆದುದರ ವರದಿಯಲ್ಲ. ನಡೆಯಬಹುದಾದುದಕ್ಕೆ ಅದು ಮುನ್ನುಡಿಯೂ ಹೌದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಕಲೆಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಯಾರೂ ವರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಹಚ್ಚಿ ಖಚಿತಪಡಿಸಲಾಗದು. ಹೆಣ್ಣು ಜಿಂಕೆಗೆ ಕೊಂಬುಗಳಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸತ್ಯ ಪ್ರಾಣಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಕಾರ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಜಿಂಕೆಗೆ ಕೊಂಬಿದ್ದರೂ ಅದು ಸತ್ಯವೇ ಎಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಕಲೆಗಳು ಅನುಕರಣೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸುತ್ತವೆ. ಮನಸ್ಸನ್ನು ನೈತಿಕ ಪತನಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಪ್ಲೇಟೋನ ವಾದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ, ಕಲೆಗಳು ಭಾವನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳು ನಿಜ. ಹಾಗೆಯೇ ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಆಗುವುದು ಭಾವೋದ್ರೇಕವಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಂದ ಲಭಿಸುವುದು ಆನಂದ. ಆ ಆನಂದದ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಮನಸ್ಸು ಶೋಧಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸು ಕಲೆಗಳಿಂದ ವಿಕ್ಷೇಪಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಮನಸ್ಸು ಶುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಇತರೇ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಕಲೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳಿಂದ ಪ್ಲೇಟೋ ಹೇಳುವಂತೆ ಕೆಟ್ಟಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ಅನುಕರಣೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ಲೇಟೋ ಕಲೆಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರೆ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅದೇ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋನಷ್ಟು ಹಗುರವಾಗಿ ನೋಡಲಿಲ್ಲ. 'ಅನುಕರಣೆ' ಎಂಬ ಮಾತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನೇ ಪಡೆಯಿತು. ಅಂಬರ್‌ಕ್ರಾಂಬಿಯವರು "ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅನುಕರಣಾವಾದವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿದ ರೀತಿಯು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಆತ ಕೊಟ್ಟ ಒಂದು ಮೌಲಿಕವಾದ ಕಾಣಿಕೆ" ಎಂದು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಆಂತರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಿರುವುದು. ಇಲ್ಲಿ 'ಅನುಕರಣೆ' ಎನ್ನುವುದು ವಸ್ತುವಿನ ಇಲ್ಲವೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಥವಾ ಘಟನೆಯ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದಂತೆಯೇ ಅನುಕರಿಸುವ (ಜೆರಾಕ್ಸ್ ಪ್ರತಿಯಂತೆ) ತದ್ರೂಪ ನಿರ್ಮಾಣವಲ್ಲ. ಅದು ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ಅನುಕರಣೆಯು (Imitation) ವಸ್ತುವಿನ ಅಣಕ (Mimicry) ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಮಹತ್ತರವಾದ ಜೀವನದ ಕ್ರಿಯೆ, ಸುಖ ಮತ್ತು ದುಃಖಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಪ್ಲೇಟೋನ ಅಣಕವೆಂಬ ಆಪಾದನೆಗೆ ಸಮರ್ಥವಾದ ಸಮಜಾಯಿಷಿ. ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಧನಂಜಯ ಹೇಳುವ ಭರತಮುನಿಯ 'ಅವಸ್ಥಾನುಕೃತಿರ್ನಾಟ್ಯಂ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತಾನೆ.

ಅನುಕರಣೆ (Imitation) ಹಾಗೂ ಅಣಕ (Mimicry) ಇವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಪ್ರಕಾರ ತಿಳಿಯುವುದೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೋಗಿಲೆಯ ಕೂಗನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಿ ಕೂಗುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಕೋಗಿಲೆಯ ಧ್ವನಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಣಕ (Mimicry) ಹಾಗೆಯೇ ಒಬ್ಬ ಚಿತ್ರಕಾರ ಒಂದು ಕೋಗಿಲೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅಣಕ (Mimicry) ಅಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನ ಚಿತ್ರ ಅನುಕರಣೆ (Imitation) ಅದರ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪವನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಕೋಗಿಲೆಯ ಧ್ವನಿಯ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಅದೇ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ನಟ ಮಾಡುವ ಅಭಿನಯ, ಅಣಕ (Mimicry) ಅಲ್ಲ ಅದು 'ಅನುಕರಣೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ಅಂದರೆ ಅನುಕರಣೆ ಅಣಕ ಕೂಡಾ ಆಗಬಲ್ಲದು. ಹಾಗೂ ಅದರಿಂದ ಬೇರೆಯೂ ಆಗಬಲ್ಲದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ಈ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಅನುಕರಣೆಗಳೂ ಆನಂದವನ್ನು ತರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು, ವಸ್ತು, ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳ ಆಂತರ್ಯದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಾರವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಅನುಕರಣೆಯೇ ವಿನಾ ಒಂದೊಂದೇ

ಆದ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅನುಕರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. 1) ಜನರನ್ನು ಅಥವಾ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅವು ಇದ್ದ ಹಾಗೇಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು. 2) ಅವು ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅಧಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು 3) ಅವುಗಳು ಹೀಗೆ ಇರಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಎಂಬಂತೆ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು. ಈ ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯದು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಹಾಗೂ ಅದರ ಆಂತರಿಕ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸುವ, ಪರಿಷ್ಕರಿಸುವ, ಆದರ್ಶದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ. ಕಲಾವಿದ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕವೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಆ ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅನುಕರಣಾ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥನೆಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ :

1) ಪ್ಲೇಟೋನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯ ಹುಟ್ಟು ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬದುಕಿನೊಡನೆ ಕಲೆಯ ಸಂಬಂಧವು ಗಾಢವಾಗಿದೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅರಳುವ ವಸ್ತುಗಳು ಬದುಕಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮಹತ್ವ ಪೂರ್ಣವಾದವುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

2) ಕಲೆಯ ಮೂಲವು "ಅನುಕರಣೆ" ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿದೆ. ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳೂ ಅನುಕರಣೀಯವಾಗಿವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

3) ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ನಾವು ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ. ಬಾಲ್ಯ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಶಿಕ್ಷಣ ನಮಗೆ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದಲೇ ದಕ್ಕಿದೆ. ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಜ್ಞಾನಗಳು ನಮ್ಮ ಅನುಕರಣಾ ಸ್ವಭಾವದಿಂದಲೇ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿವೆ. ಹೀಗೆ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ನಮಗೆ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಉಪಯೋಗವಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

4) ಅನುಕರಣೆ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಅನುಕರಣೆ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾಗಿದೆ. ಎರಡು, ಅನುಕರಣೆಯ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಮೂಲದ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ಗುರುತಿಸುವಿಕೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ನಾವು ಆನಂದ ಹೊಂದುತ್ತೇವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣವೇ ಅನುಕರಣವಾಗಿದೆ. ಅನುಕರಣೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಎಥಾವತ್ತಾದ ನಕಲು (ಜೆರಾಕ್ಸ್ ಪ್ರತಿ) ಅಲ್ಲ.

5) ಅನುಕರಣೆಯೆಂದರೆ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಅನುಕರಣೆ ಯಲ್ಲ. ವಸ್ತುವಿನ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುತ್ತವೆ.

6) ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅದು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಅನುಕರಿಸಿ ಅಥವಾ ಹಿಡಿದಿರಿಸಿ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಸ್ಪರ್ಧೆಗೆ ಇಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

7) ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಕೃತಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅದು ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಪೂರಕ. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

8) ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಭ್ರಾಂತಿಜನ್ಯವಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ತಿದ್ದುತ್ತದೆ.

9) ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಅನುಕರಣೆ ಸತ್ಯಮಯವಾದ ಹೊಸ ಸತ್ವದ ಆವಿಷ್ಕಾರವಾಗಿದೆ.

10) ಅನುಕರಣೆ, ಭೌತ ವಸ್ತುಗಳ ಎಥಾವತ್ತಾದ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣವಲ್ಲ. ಅದು ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಆಂತರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅನುಕರಣೆ.

11) ಅನುಕರಣೆಯೆಂದರೆ ಕೇವಲ ನಿಸರ್ಗದ ವಸ್ತುಗಳ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲ. ಜನರ ಶೀಲ, ಸ್ವಭಾವ, ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅನುಕರಣೆ.

12) ಯಥಾವತ್ತಾದ ಅನುಕರಣೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಗಳು ಸತ್ಯದಿಂದ ಮೂರು ಹೆಜ್ಜೆ ದೂರ ಸರಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

13) ಅನುಕರಣೆಯು ಕೇವಲ ನಡೆದುದರ ವರದಿಯಲ್ಲ. ನಡೆಯಬಹುದಾದುದಕ್ಕೆ ಅದು ಮುನ್ನುಡಿಯೂ ಹೌದು. ಅದರ ಸತ್ಯವು ವರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಹಚ್ಚಲಾರದ್ದು.

14) ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಂದ ಭಾವೋದ್ವೇಗವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆನಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಆನಂದದಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿವರ್ತನೆ ಅಥವಾ ಶೋಧನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

15) ಮನಸ್ಸು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಂದ ವಿಕಾರಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಮನಸ್ಸು ಶುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

16) ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ನಂಬಲಾಗುವ ಅಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ, ನಂಬಲಾಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ.

17) ಅನುಕರಣೆಯ ಮೂಲಕ ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಭಯ ಹಾಗೂ ದುಃಖಗಳ ಅನುಭವ ನೀಡುವ ವಸ್ತುಗಳೂ ಆನಂದಮಯ ವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಭಯ ಮತ್ತು ದುಃಖಗಳು ನಿರಾಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

18) ಯಾವ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಮಂಗಲ ಕ್ರಿಯೆ ಹಾಗೂ ಮಹಾಮಾನವರ ಪುನಃ ರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೋ ಅವನು ಬುದ್ಧಿಯು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಹಾಗೂ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ಸಾಕಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

19) ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಕೇವಲ ವಾಸ್ತವದ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಭಾವನೆಗಳ ಇಂದ್ರಜಾಲವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರತಿದಿನ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ಸತ್ಯದ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುವ ಹೊಸ ಆದರ್ಶವಾಗಿದೆ.

20) ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಅನುಕೃತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿ, ಅದು ಅಪ್ರಮಾಣಿಕ ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕಗೊಳಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕಲೆಯು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಕೊಡುವ ಅರ್ಥ, ಪ್ಲೇಟೋ ಕೊಡುವ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಕವಾದುದು. ಪ್ಲೇಟೋ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಸತ್ಯದಿಂದ ದೂರವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಸತ್ಯದ ವಿಕಾರ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅದಕ್ಕೆ ಸತ್ಯದ ಆವಿಷ್ಕಾರ, ಪರಿಷ್ಕಾರ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯವಹಾರಿಕವಾದ, ಭೌತ ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಸತ್ಯವಾದುದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಪ್ಲೇಟೋ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಹಾಗೂ ಕವಿಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುವುದು, ಅವರ ಅನುಕರಣ ಗುಣಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಅವರು ಅನುಕರಿಸುವ ವಿಷಯಗಳು, ಕಲ್ಪಿತ ಅಥವಾ ಅಸತ್ಯ, ಆ ಪ್ರಭಾವ ಅನೈತಿಕವಾದುದು ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಇದನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋನ "ನ್ಯಾಯಗಳು" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಪ್ಲೇಟೋ ಕವಿಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ತನ್ನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಿಂದ ಹೊರಗಿಟ್ಟಿದ್ದು, ಅವರು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಲ್ಲ. ಅವರು ತನ್ನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಬಹುದೆಂಬ ಭಯದ ಕಾರಣದಿಂದ ಇರಬಹುದು. ಇದೂ ಸಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗೆ ನಿಲುಕುವ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ನಂತರ ಸುಮಾರು ಆರುನೂರು ವರ್ಷಗಳ ತರುವಾಯ, ಸಿಸಿರೋ ಎನ್ನುವವನು ಪ್ಲೇಟೋನ 'ಆದಿಕಾರಣವಾದ' ವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಪರಮ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ನಾವು ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಕಾಣಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಅನುಕರಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅವನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ "ಮಾನವನು ಪರಿಪೂರ್ಣನಲ್ಲ; ಈ ವಿಶ್ವವೊಂದೇ ಪರಿಪೂರ್ಣ. ಮಾನವನಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಲ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಒಂದು ಅಂಶವಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಅವನ ಜೀವನೋದ್ದೇಶ ಆ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪರಿಭಾವನೆಯ ಮೂಲಕ ಅನುಕರಿಸುವುದು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ವಾದದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯೊಳಗೆ ಕೇವಲ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಅನುಕರಣೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ಸತ್ಯದ ಅನುಕರಣೆಯೂ ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವ ತತ್ತ್ವದ ಸಾರವಿದೆ.

ಸಿಸಿರೋನ ನಂತರ ಬಂದ ಫಿಲೋಸ್ಟ್ರೇಟಸ್ ಮತ್ತು ಪ್ಲಾಟೆನಸ್ ಇವರು, ಅನುಕರಣೆಯ ವಾದವನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ, ಕಲಾವಿದನ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲ, ಅದೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿ, ಎಂದು ಸಾರಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ಲೇಟೋನ ವಾದವನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತ, ಪ್ಲಾಟೆನಸ್ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ಯಾರಾದರೂ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಅವು ಕೇವಲ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಅನುಕರಣೆಗಳೆಂದು ಹೀನವಾಗಿ ಕಂಡರೆ, ಅವರಿಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ: ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಲೋಕವಸ್ತುಗಳೂ ಅನುಕೃತಿಗಳೇ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಕಲೆ ಲೋಕವಸ್ತುವಿನ ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲದೇ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೂ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ; ಮೂರನೇಯದಾಗಿ, ಕಲೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕರಿಸಿ ತೋರುವ ಒಂದು ಸೃಷ್ಠಿ. ಹೀಗೆ ಹೇಳಿರುವ ಇವನು ತನ್ನ ಪೂರ್ವಿಕರಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನಾಗಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳಂತೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯೂ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನದು. ಅನುಕರಣೆಯು ಕಲಾವಿದನ ಕಲೆಯ ಆರಂಭದ ಒಂದು ಘಟ್ಟ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಆದರೆ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಕಲೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ನಾವು ಪ್ರತಿದಿನ ಹತ್ತಾರು ತರಹದ ನಾಯಿಗಳ ಬೊಗಳುವಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಾವು ಕಲೆಯೆಂದು ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಯಿಗಳ ಅದೇ ಹತ್ತಾರು ತರಹದ ಬೊಗಳುವಿಕೆಯ ಸ್ವರಗಳನ್ನು, ಒಬ್ಬ ಆಶು ಕಲಾವಿದ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಅಥವಾ ನಾಯಿಗಳಂತೆ ಬೊಗಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅದನ್ನು ನಾವು ಕಲೆಯೆಂದು ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಿಯ ಸಹಜ ಬೊಗಳುವಿಕೆಯು ಕಲೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನು ನಾಯಿಯಂತೆ

ಬೊಗಳುವುದು ಕಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಅಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ವಿಶೇಷ ಪ್ರತಿಭೆಯಾದ ಅನುಕರಣೆಯ ಕಲೆಯು ಇದೆ. ಅನುಕರಣೆಗೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆ. ಇಂಥ ಅನುಕರಣೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ತಮ ಅನುಕರಣೆ, ಸಾಧಾರಣ ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟ ಅನುಕರಣೆಗಳೆಂಬ ವರ್ಗಗಳುಂಟು. ಇವುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಪ್ರಮಾಣವು ಮೈಗೂಡಿ ಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ ಕಲೆಯ ಪ್ರಮಾಣವೇ ಆ ಕಲೆಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆಯು ಮನುಷ್ಯನಿಗಿರುವ ಒಂದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಕೌಶಲ್ಯದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ. ಆದರೆ ಅನುಕರಣೆಯ ಕೌಶಲ್ಯವೇ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದ ಕಲೆಯಲ್ಲ, ಅದರಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಬೆರೆತಿರಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಅನುಕರಣೆಗಳಾಗಿವೆಯೇ ವಿನಾ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ ಅಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯ ಕೌಶಲ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಕಲಾವಿದನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ಸೇರಿದಾಗ, ಅದು ಸೃಷ್ಟಿ ಪ್ರತಿಭೆ ಬೆರೆತಿರುವ ಅನುಕರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ಲಾಟಿನಸ್ ಇದನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-7



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-8

ಅಧ್ಯಾಯ - ೫

ಆಕಾರ ಸೂಚಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ

Significant Form

ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭವ, ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನಿಗೇ ಆಗಲಿ ಅಥವಾ ಸಹೃದಯನಿಗೇ ಆಗಲಿ, ಅದೊಂದು ಮಹತ್ವ ಪೂರ್ಣವಾದ ಅನುಭವ. ಅದು ಲೋಕಾನುಭವಕ್ಕಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಅನುಭವ. ಆದರೆ ಲೋಕಾನುಭವವನ್ನು ಅವಲಂಭಿಸಿಯೇ ಅದು ಬೆಳೆಯುವಂತಹದ್ದು. ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಲೋಕದ ವಸ್ತುಗಳೇ ಮೂಲಸಾಮಾಗ್ರಿ. ಹೊರಲೋಕದ ಆ ಆಕೃತಿಗಳು ಕಲಾ ಲೋಕದೊಳಗೆ ಬರುವಾಗ, ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಕೃತಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಕೃತಿಗಳ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಹೃದಯನಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುವಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟರೂಪವನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನು ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು **ಸಿಗ್ನಿಫಿಕೆಂಟ್ ಫಾರಂ** (Significant form) ಎಂದು ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಎಲ್ಲ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ಥಕ ರೂಪವೇ ಸಿಗ್ನಿಫಿಕೆಂಟ್ ಫಾರಂ ಎಂಬುದು ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್‌ನ ಅಭಿಮತ. ಇದನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆಕಾರಸೂಚಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

Significant form ಎಂಬ ಈ ಆಂಗ್ಲ ಒಕ್ಕಣೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಲವರು *ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ರೂಪ* ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು *ಆಕಾರ ಸೂಚಿ* ಎಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವರು *ಸಾರ್ಥಕ ರೂಪ*, *ವಿಶಿಷ್ಟರೂಪ*, *ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾರ್ಥಕ ರೂಪ, ಪರಿಶುದ್ಧ ಕೃತಿ* ಎಂದೂ ಅರ್ಥೈಸಿ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ **ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಕಲೆಯ ರೂಪವೇ ಲೋಕಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸುವ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಕಲಾತತ್ವ** ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ಲೈವ್ ಬೆಲ್. ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸೌಂದರ್ಯವು ರೂಪಾಕಾರದ ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಹೌದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್. ಅಂದರೆ ಅದು ಊಹಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕವಾದುದಲ್ಲ. ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುವಂಥಹದ್ದು ಎಂಬುದು ಇದರ ಅರ್ಥವಿರಬೇಕು.

ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್ ತನ್ನ Art ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸಿರುವ ಆತನ ಪ್ರಯತ್ನ ಶ್ಲಾಘನೀಯವಾಗಿದೆ. ಈತನ ಪ್ರಕಾರ, ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಎಲ್ಲ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ, ಚಿಂತನೆಯ ಬಿಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು, ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವೇದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಅನುಭವದಿಂದ ಮಾತ್ರ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯೂ ಸಹ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ

ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ***ದೃಶ್ಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ, ರೇಖೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಯೋಜಿಸಲಾದ ಆಕಾರ ಅಥವಾ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಕ್ಲೈವ್ ಬೆಲ್ Significant form ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.*** ಇದನ್ನು ಅನನ್ಯ ಅನುಭೂತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವುದು ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಅನನ್ಯ ಅನುಭೂತಿ ಎಂದರೆ, ಸಾರ್ಥಕ ರೂಪವನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವುದು ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ***ರೇಖೆಗಳು ಹಾಗೂ ಬಣ್ಣಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿದ ರೂಪವನ್ನು ಆಕಾರಸೂಚಿ*** **ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ.**

ಸಹೃದಯನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದು ಆತನನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯಾನು ಭೂತಿಯ ಆನಂದಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಹಿರಿಮೆ. ಇಂಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಕಲಾವಿದ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿರುವ "ಮಹತ್ವ ಪೂರ್ಣವಾದ ಆಕೃತಿ" (Significant form) ಅಥವಾ ಆಕಾರ ಸೂಚಿ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಆಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಆಕಾರ ಸೂಚಿಯನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಹೇಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ? ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ವಿವೇಚನೆ. ಕಲಾವಿದ ಲೋಕದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧ ರೂಪದಲ್ಲಿ (Pure form) ಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಸಮರ್ಥನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಲೋಕದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧರೂಪದಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಯೋಜನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ತೋಟದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಮರವನ್ನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ನೋಡುವ ಉದ್ದೇಶ, ಅದು ನಮಗೆ ಹಣ್ಣು, ನೆರಳು, ಸೌದೆ ಮತ್ತು ಬೀಜಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಜನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರು ಏರು ಪೇರುಗಳಿಂದ ರಾಗದ್ವೇಷಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಮರವನ್ನು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಜನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಒಬ್ಬ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ಲೋಕದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯ ಸ್ವಾದನಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ರಾಗದ್ವೇಷಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜನದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಮುಕ್ತನಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮರದ ಆಕಾರ, ಬಣ್ಣ, ಮತ್ತು ಅಂದ ಚಂದಗಳ ಆಸ್ವಾದನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಆತ ಪರಿಶುದ್ಧ ಆಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಸಮರ್ಥನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆ ನಿಸ್ಸಂಗತ್ವದ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಲೋಕಾಕೃತಿಗಳನ್ನು 'ಪರಿಶುದ್ಧ ಆಕೃತಿ' ಅಥವಾ ಆಕಾರ ಸೂಚಿಗಳನ್ನಾಗಿ (Significant form) ಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಸಹೃದಯ, ಕಲಾವಿದನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾಧಿಸುವುದು ಈ ಪರಿಶುದ್ಧ ಆಕಾರ ಸೂಚಿಗಳನ್ನೇ. ಆದುದರಿಂದ ಕಲಾವಿದ ತಾನೂ ಲೋಕದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ದೂರನಿಂತು ಕೇವಲ

ಆನಂದಾನುಭವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. "ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಆಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಲೋಕ ಜೀವನದಿಂದ ಏನನ್ನೂ ತರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ". ಎಂದು ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್ ಹೇಳಿರುವುದು ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದ. ಲೋಕಾನುಭವದಿಂದ ದೂರವೇ ನಿಂತು ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಬೇಕೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಪಡೆದ ಆನಂದವು ನಿರಪೇಕ್ಷವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜನ, ವಿಷಯ ಹಾಗೂ ವಸ್ತುವಿನ ಹುಡುಕಾಟಗಳು ಉಚಿತವಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಸತ್ಯವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ವ್ಯರ್ಥವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್. ಇಂಥ ಆಕಾರ ಸೂಚಿಗಳೇ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕೊಡುಗೆ ಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಸೌಂದರ್ಯದ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸಂತೋಷ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಆಕಾರ ಸೂಚಿಗಳೇ Significant form. ಆಕಾರ ಸೂಚಿಗಳು ಹೀಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಕೇತಗಳು ಅಥವಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿವೆ.

ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್‌ನ ವಾದದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಲೋಕಾಕೃತಿಗಳನ್ನು, ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಪರಿಭಾವನೆಯಿಂದ ಶುದ್ಧ ರೂಪದ ಸುಂದರಾಕೃತಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಅಥವಾ ಆಕಾರ ಸೂಚಿಗಳನ್ನಾಗಿ (Significant form) ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯೇ ಕಲೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಹೃದಯ ಈ ದೃಶ್ಯ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ಸುಂದರಾಕೃತಿಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಆಕಾರ ಸೂಚಿಗಳಿಂದ ಪಡೆವ ಅನುಭವವೂ ಕೂಡಾ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ದೂರವಾದದ್ದು. ಮತ್ತು ಅದು ಶುದ್ಧರೂಪದ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುವಂತಹದ್ದು. ಲೋಕದ ರಾಗದ್ವೇಷಗಳಿಂದ ಈ ಆಕಾರ ಸೂಚಿ (Significant form) ಮುಕ್ತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ದೃಶ್ಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಅನುಭವದಿಂದ ಸಹೃದಯನ ಮನಸ್ಸು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಸೌಂದರ್ಯಾಸ್ವಾದನಾ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅನುಭವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಲೋಕ ರೂಪಗಳು ಆಕಾರ ಸೂಚಿಗಳಾಗಿ (Significant form) ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅಂತಹ ನಿಸ್ಸಂಗತ್ವವನ್ನು ಕಲೆ ತಂದು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್ ಅಭಿಮತವಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಸೂಸನ್ ಕೆ. ಲ್ಯಾಂಗರ್‌ರವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನೋಡೋಣ.

ಸೂಸನ್. ಕೆ. ಲ್ಯಾಂಗರ್ ಒಬ್ಬ ಮಹಿಳೆ. (ಹಲವರು ಈಕೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ಗಂಡು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ) ಈಕೆ ತನ್ನ "ಫಿಲಾಸಫಿ ಇನ್ ಎ ನ್ಯೂ ಕೀ" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಮತೋಲನದ ಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದಳು. "ಕಲೆಯು ಏನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ" ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುವ

ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಈಕೆ ಮಾಡಿದ್ದಾಳೆ. ಲ್ಯಾಂಗರ್‌ಳ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಯು ಸಾಂಕೇತಿಕ ರೂಪಗಳನ್ನು (Significant form) ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಒಂದು ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಲ್ಯಾಂಗರ್‌ಳು ಅನುಭೂತಿ ಹಾಗೂ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಸಮನ್ವಯ ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಳು. ಇದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯತ್ನವಾಯಿತು.

ಲ್ಯಾಂಗರ್‌ಳ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯು ಸುಂದರವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನಾನುಭೂತಿ ಯಾಗಿರುತ್ತದೆಯೋ ಎನ್ನುವುದೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಅಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಭೇದವಲ್ಲ. ನಾವು ವಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕಾದುದು ಸಹೃದಯನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಭಾವನೆ ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ? ಅಂದರೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವು ಕಲಾತ್ಮಕವೇಕೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಲ್ಯಾಂಗರ್ ಹಾಕುತ್ತಾಳೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನೂ ಈಕೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಮಹಾನ್ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಅನುಭವಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೂ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಅನುಭವವೆನ್ನುವುದು ದೈನಂದಿನ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವಳ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ, ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ಥಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ? ಎಂಬುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಆಕೆ ಹೀಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನೂ ನೀಡುತ್ತಾಳೆ" ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಸಹಜ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಕಲೆಯು ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಅನುಭವ. ಇದರಿಂದ ನಮಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯು ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಒದಗಿದ ವಾಸ್ತವ ಭಾವನೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಲ್ಯಾಂಗರ್‌ಳು ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್ಲನ Significant formಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಚಿಂತನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾಳೆ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಬೇರೆ ತೆರನಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಲ್ಯಾಂಗರ್‌ಳ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯು ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿ ಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಕಲೆಯು ನಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನ ಆಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಅನುಭೂತಿಗಳ ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಯಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಮೂಲ ಅನುಭವವು ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಮೂಲಕ, ಸಹೃದಯನ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪನೆಗೊಂಡು ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಆಕಾರ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಎಂದು ಹೇಳುವ ಲ್ಯಾಂಗರ್ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ Significant formಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ.

ಇವಳ ಪ್ರಕಾರ ಕಲಾವಿದ ಅಥವಾ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಆಗಿದೆ. ಇದರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ

ಸಾದೃಶ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಪ್ರಭಾವದ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿದೆ. ಲ್ಯಾಂಗರ್‌ಳು ಕಲಾದರ್ಶನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಮಹತ್ವ ನೀಡಿದ್ದಾಳೆ. ಹಾಗೂ ಪ್ರಭಾವ ಪಕ್ಷದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ವಿವೇಚನೆಗಳನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಮುಖ ಕ್ಷೇತ್ರವೆಂದು ಘೋಷಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವ ಪಕ್ಷವೆಂದರೆ Significant form ಎಂದೇ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-9



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-10

ಅಧ್ಯಾಯ - ೬
ಮಾನಸಿಕ ದೂರ
Psychical Distance

'ಮಾನಸಿಕ ದೂರ' ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸ್ಥಾಪವಾಯಿತು. ಆದರೆ, ಇದು ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ***ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ*** ಎಂಬ ಸೂತ್ರದಿಂದ ಮಹಾ ದಾರ್ಶನಿಕನಾದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನಿಂದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ನೆಲೆ ಅಂದು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗೂ ಇದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಇದಾದ ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಇದನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದವನು ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ ಎಂಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ. ಈತನು ಕ್ರಿ.ಶ. 1912 ರಲ್ಲಿ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ತನ್ನ Psychical Distance as a factor in Art and Aesthetic Principle ಎಂಬ ಒಂದು ಲೇಖನದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟ ಪಡಿಸಿದನು. ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋನ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಬಾರಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದವರು ತಿ.ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ಎಂದು ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ತಮ್ಮ *ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ* ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಮಾನಸಿಕ ದೂರವೆಂದರೆ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾಯೋಜನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಥವಾ ವ್ಯವಹಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಲ್ಲವೇ ಪೂರ್ವಗ್ರಹ ಪೀಡಿತವಾದ ಇಷ್ಟ, ಅನಿಷ್ಟಗಳ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ, ಆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಲಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ಚಿನ್ನದ ಗಣೇಶನ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿಯ ಕಲಾ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದರ ಬದಲು, ಇಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಕಿಲೋ ಗ್ರಾಂ. ಚಿನ್ನವಿದೆ? ಯಾವ ವರ್ಗದ ಚಿನ್ನವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ? ಯಾವ ಲೋಹವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಮಿಶ್ರಣ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ? ಅದನ್ನು ಮಾರಾಟ ಮಾಡಿದರೆ ಎಷ್ಟು ಹಣ ಬರಬಹುದು? ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿದರೆ ಆ ಚಿನ್ನದ ಶಿಲ್ಪದಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನೇ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ನೋಡುಗನ ಮನಸ್ಸು ನಿಜವಾದ ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಪರಿಧಿಯಿಂದ ದೂರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸದಿರುವುದೇ ಮಾನಸಿಕ ದೂರವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ Psychical Distance ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ ಪ್ರಕಾರ, ಪ್ರಯೋಜಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ದೂರ ಇರಿಸಿ, ವೈಕ್ತಿಕವಲ್ಲದ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡುಗ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಆತನಿಗೆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಈತನ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸಾರ. ಇದನ್ನೇ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾದ ಇ ಮ್ಯಾನಿಯಲ್ ಕಾಂಟ್, 'ನಿಸ್ಸಂಗ ಪರಿಭಾವಕ ತತ್ವ' (Disinterested Contemplation) ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ರಸ ವಿಘ್ನಗಳೆಂದು ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಯೋಜಕ ಭಾವಗಳ ಅಥವಾ ಪೂರ್ವಗ್ರಹ ಪೀಡಿತವಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿಂದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ದೂರ ಇರಿಸಿ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ಸೌಂದರ್ಯನುಭವ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನು ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. "ಸಹೃದಯ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಸೃತಿಗೆ ಮಿಡಿವ ಎರಡು ವೀಣೆಗಳಿದ್ದಂತೆ ಇರಬೇಕು". ಒಂದು ವೀಣೆ 'ಪ' ಎಂದಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ವೀಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅದು 'ಪ' ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ನುಡಿಯಬೇಕು. ಎನ್ನುತ್ತಾನೆss ಅಭಿನವಗುಪ್ತ.

ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ ಈ ಲೇಖನ ಬರೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ, ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರದ, ವಿವಿಧ ದೂರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಆ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬುಲ್ಲೋ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ : 1) ಕಲಾಕೃತಿಗೂ ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಇರುವ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಂತರ. (Actual Spatial Distance) 2) ನಿರೂಪಿತ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಂತರ (Represented Spatial Distance). 3) ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಅಂತರ ಅಥವಾ ಕಾಲದ ಅಂತರ (Temporal Distance). ಈ ದೂರಗಳು ಬುಲ್ಲೋ ಹೇಳುವ ಮಾನಸಿಕ ದೂರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಆತ ತನ್ನ ಲೇಖನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಮೇಲಿನ ಮೂರು ದೂರಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗೂ ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಇರುವ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಂತರವನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ ಮೊದಲಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ದೂರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಯಾವುದೊ ಒಂದು ಕೋನದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಹೃದಯ ಅಥವಾ ನೋಡುಗ ತೀರಾ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ನಿಂತರೆ ಅವುಗಳ ಸೊಗಸು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ತೀರಾ ದೂರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಅವುಗಳನ್ನು

ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಅವುಗಳ ಚಲುವಿನ ದರ್ಶನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮೈಸೂರಿನ ಚಾಮುಂಡಿ ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲಿರುವ ಬೃಹದಾಕಾರದ ನಂದಿಯ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದರೆ, ಅದರ ಪಾದದ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಆ ಶಿಲ್ಪಕಲಾಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭವ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಬೆಟ್ಟದ ಕೆಳಗಿನಿಂದ ನಿಂತು ನೋಡಿದರೂ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯದ ಆಸ್ವಾದನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ದೂರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನೋಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದರ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಈ ಅಂತರವನ್ನು ಬುಲ್ಲೋ **ಯಥಾವತ್ತಾದ ಅಂತರ** ಎಂದಿದ್ದಾನೆ.

ಎರಡನೆಯದಾದ **ನಿರೂಪಿತ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಂತರವು** ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಥಾದೃಷ್ಟಿ (ಯಥಾದರ್ಶನ)ಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ವಹಿಸಿದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದೇ ಪಾತಳಿಯ ಮೇಲೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ವರ್ಣಚಿತ್ರ, ಅಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮೈಗಳ ಹಾಗೂ ಸಮೀಪ ದೂರದ ಅನುಭವವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬೆಳಕು ಕತ್ತಲೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮೈಸೂರಿನ ಜಗನ್ಮೋಹನ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ದೀಪ ಹಿಡಿದ ಮಹಿಳೆ'ಯ ಚಿತ್ರ (ಹಳದಂಕರ್ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದರು ರಚಿಸಿದ್ದು) ಯಾರೋ ಹೆಂಗಸು ಕೈಯಲ್ಲಿ ದೀಪ ಹಿಡಿದು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ಅವಳಿಗೆ ದಾರಿ ಬಿಡಬೇಕೆಂಬ ಭಾಸವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಬುಲ್ಲೋ ನಿರೂಪಿತ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಂತರ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಇದು ಬುಲ್ಲೋನ ಮೊದಲೇ ಇದ್ದ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ.

ಇನ್ನು ಮೂರನೆಯದಾದ **ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಗೂ ನೋಡುಗರಿಗೂ ಇರುವ ಕಾಲದ ಅಂತರ** ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮೊದಲು ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಮೊದಲು, ಅದು ರಚಿತವಾದ ಕಾಲ ಯಾವುದು? ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯದೇ ಹೋದರೆ ಆ ಕಲಾಕೃತಿ ಅನೇಕ ತಪ್ಪು ಸಂದೇಶ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯುಂಟಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 9 ಅಥವಾ 10ನೇ ಶತಮಾನದ ಒಂದು ವರ್ಣಚಿತ್ರ 'ಸತಿ ಸಹಗಮನವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಸಂದೇಶ ಸಾರುತ್ತದೆ'. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೌಲ್ಯಾಧಾರಿತವಾಗಿರುವ ಈ ಸಂದೇಶ ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾದುದಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಹಗಮನದ ವಿಷಯವೇ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ್ದೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ನೋಡುಗನು ಬರಬಹುದಾದ ಅಪಾಯವಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಕಾಲವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಎಂಬ ಚಿಂತನೆ ಬುಲ್ಲೋನ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಇತ್ತು. ಇದನ್ನು ಆತ ತನ್ನ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ **ಕಾಲದ ಅಂತರ** ಎಂದು ಮತ್ತೆ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಲಾದ ಮೂರು ಬಗೆಯ ದೂರಗಳ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಬುಲ್ಲೋನ ಮಾನಸಿಕ ದೂರಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಮಾನಸಿಕ ದೂರದಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಯಾವುದೇ ದೂರಗಳ ಅರ್ಥ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಮೂಲವಾಗಿರುವ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಆಂತರಿಕ ಒಳ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಎಂಬ 4ನೇ ದೂರವನ್ನು ಬುಲ್ಲೋ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಲಾದ ಮೂರು ಬಗೆಯ ದೂರಗಳು ಭೌತಿಕವಾದ ಅಂತರಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಬುಲ್ಲೋ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ಮಾನಸಿಕ ದೂರವು, ನೋಡುಗನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಅಂತರವನ್ನು. ಕಲಾನುಭವ ಹೊಂದಲು ಇರಬೇಕಾದ ಅರ್ಹತೆಗೆ ಹೊರತಾದ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ. ಲೋಕ ಘಟನೆಯಿಂದ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ದೂರ ನಿಲ್ಲುವಿಕೆ ಅಥವಾ ಕಲಾಕೃತಿಯಿಂದ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ದೂರ ನಿಲ್ಲುವಿಕೆಯೇ ಬುಲ್ಲೋನ Psychical Distance ಮಾನಸಿಕ ದೂರ.

ಮಾನಸಿಕ ದೂರವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ ಬುಲ್ಲೋ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ನೀವು ಹಡಗಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೀರಿ ಎಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಆಗ ಮಂಜುಬಿದ್ದಿರುವುದನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ಇದರಿಂದ ಹಡಗಿನಲ್ಲಿ ಹೋಗುವ ನಿಮಗೆ ದಿಕ್ಕುಗಳೇ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಹಡಗಿನಲ್ಲಿದ್ದ ನಿಮಗೆ ಆಗುವ ತೊಂದರೆ, ಭಯ ಮತ್ತು ಕಷ್ಟಗಳು ತುಂಬಾ ಭೀಕರ. ಹಾಗಾದರೆ ಈಗ ನೀವು ಹಡಗಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದೀರೆಂದು ಮರೆತು ಬಿಡಿ ಅಂದರೆ ನೀವು ಈಗ ಹಡಗಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ನೀವು ಸಮುದ್ರದ ಹೊರಗೆ ದಡದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದೀರಿ. ಹಡಗಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯವರು ಪ್ರಯಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ಆಗ ಸಮುದ್ರದ ಒಳಗೆ ದೂರದಲ್ಲಿ ದಿಕ್ಕು ತಪ್ಪಿ ಬರುತ್ತಿರುವ ಆ ಹಡಗನ್ನು ನೀವು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೀರಿ. ಈಗ ನಿಮಗೆ ಆಗುವ ಅನುಭವವೇ ಬೇರೆ. ಹಡಗಿನ ಒಳಗೆ ನೀವು ಇದ್ದಾಗಿನ ಭಯ ದುಗುಡ ನಿಮಗೆ ಈಗ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ಆ ಅನಂತ ಆಗರದ ವಿಶಾಲ ದೃಶ್ಯ, ಪಾರದರ್ಶಕ ಪರದೆಯಂತೆ ತೋರುವ ಆ ಮಂಜಿನ ಪಡೆಗಳು, ಆ ಸಮುದ್ರದ ಅಲೆಗಳ ಅಬ್ಬರ, ಅವುಗಳ ಏರಿಳಿತದ ರೌದ್ರರಮಣೀಯತೆ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ನಿಮಗೆ ಅಸಾಧಾರಣ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಿಂದ ವಿಸ್ಮಯವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಹಡಗಿನ ಒಳಗೆ ನೀವಿದ್ದಾಗ ಇಂಥ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನೇ ಬುಲ್ಲೋ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಆತ ಮಾನಸಿಕ ದೂರಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ಕಲಾಪ್ರಯೋಜನದಿಂದ ದೂರವಾಗಿರುವಿಕೆಯೇ ಬುಲ್ಲೋನ

Psychical Distance. ಇದನ್ನೇ ಭಾರತೀಯರು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ **ಯದ್ಭಾವಂ ತದ್ಭವತಿ** ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ ಮಾನಸಿಕ ದೂರವನ್ನು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ 1) ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿ ಅಥವಾ ಹಿಂಜರಿಕೆಯ ಹಂತ. 2) ಅಂಗೀಕಾರಕ ದೃಷ್ಟಿ ಅಥವಾ ವಿಧಾಯಾತ್ಮಕ ಮುಖ. 1) ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿ ಅಥವಾ ಹಿಂಜರಿಕೆಯ ಹಂತವೆಂದರೆ, ವಸ್ತುಗಳ ವ್ಯವಹಾರಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿ. 2) ಅಂಗೀಕಾರಕ ದೃಷ್ಟಿ ಅಥವಾ ವಿದಾಯಾತ್ಮಕ ಮುಖವೆಂದರೆ, ಆ ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕ ಮನೋ ಧರ್ಮದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಹೊಸ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಅಂದರೆ ಲೌಕಿಕತೆಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ವಿದಾಯ ಹೇಳಿ ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಈ ಎರಡೂ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ದೂರದ ಕ್ರಿಯೆ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಮಾನಸಿಕ ದೂರವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಬುಲ್ಲೋ.

ನಿರ್ಧಿಷ್ಟವಾದ ದೂರ ಭಂಗಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಉಂಟಾಗಲು ಕಾರಣವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

1) ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿರುವ ಅನುಭವವು ಸಮಾಜದ ಸದಸ್ಯರ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದು ಮಾನಸಿಕ ದೂರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಜಾತಿ, ವರ್ಗ, ಪ್ರಾಂತ್ಯ, ಧರ್ಮಗಳ ಟೀಕೆಗಳು ಕಲಾ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಆ ಕಲಾಕೃತಿ ನೋಡುಗರಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ದೂರವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

2) ಒಂದು ಜನಾಂಗ ಸನಾತನವಾಗಿ ನಂಬಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದ ಬದುಕಿನ ಅಥವಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿ ಹೀಯಾಳಿಸುವಂತಿದ್ದರೆ ಅಥವಾ ಅಲ್ಲಗಳಿಯು ವಂತಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂ. ಎಫ್. ಹುಸೇನರು ನಗ್ನವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಸರಸ್ವತಿಯ ವಿಷಯ ಹೊಂದಿದ ಕಲಾಕೃತಿ ಉಂಟು ಮಾಡಿದ ಕೋಲಾಹಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

3) ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಕೃತಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಕೌಶಲವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬರೀ ಉಪದೇಶವನ್ನೇ ಸಾರುವಂತಿದ್ದರೆ ಮಾನಸಿಕ ದೂರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

4) ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿ ತನ್ನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸದೇ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣವೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಹೊಂದಿದ್ದರೆ, ಅಂಥ ಕಲಾಕೃತಿ ಮಾನಸಿಕ ದೂರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

5) ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿ ಭಗ್ನವಾಗಿದ್ದರೆ ಅಥವಾ ಭಾಗಶಃ ನಾಶವಾಗಿದ್ದರೆ ಅಂಥ ಕಲಾಕೃತಿ ಮಾನಸಿಕ ದೂರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

6) ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಕೇವಲ ತನ್ನ ಅಬ್ಬರದ ಸಂದೇಶವನ್ನೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದಾಗ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

7) ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಕಲೆಯ ಶೈಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ ಸಹ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಉಂಟಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸದ ಹಿರಿಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದರು ಮಾನಸಿಕ ದೂರವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದಲೇ ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಗೂ ತಮಗೂ ಇರಬೇಕಾದ ಅಂತರವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಆ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಪ್ಪು ಗ್ರಹಿಕೆ ಹೊಂದುತ್ತಾರೆ. ವಿಮರ್ಶಕರು ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಅದನ್ನು ಒರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಉಜ್ಜುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ನೋಡದೇ ವಿಮರ್ಶೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿ ಅವರಿಗೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರೂ ಸಹ ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಲಾತ್ಮಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಇವರಿಗೂ ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಬುಲ್ಲೋ.

ಬುಲ್ಲೋ, ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಎಂಬ ತತ್ವದಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪರಿಮಿತಿಯಿಂದ ಪಾರಾಗುವ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ದೂರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಈ 'ದೂರ'ದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಈ ದೂರ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ದೂರವನ್ನು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವ ದೂರ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವ ದೂರ ಎಂದು

ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಈ ಎರಡರಿಂದಲೂ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾದರೂ ಅಂತರದ ಅಳಿವು (Loss of Distance) ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಬುಲ್ಲೋ.

ಅಂತರದ ಅಳಿವು (Loss of Distance) ಎಂಬ ಈ ದೂರವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಬುಲ್ಲೋ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. 1) ಕಡಿಮೆದೂರ (UnderDistance) 2) ಅತಿದೂರ (OverDistance). ಕಡಿಮೆ ದೂರವೆಂದರೆ, ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದಾದ ದೂರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಭಾವ ಹಸಿ ಹಸಿಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತಾ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಭಾವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬೇಲೂರಿನ ಶಿಲಾಬಾಲಿಕೆಯ ತುಂಬಿದ ಎದೆ, ಬೆತ್ತಲೆ ಶರೀರದ ಅವಯವಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಕಾಮ ಪ್ರಚೋದನೆಯಂತೆ ಭಾಸವಾದರೂ ತಕ್ಷಣ ಅಲ್ಲಿಂದ ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಕೌಶಲದ ಕಡೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ಹರಿದು, ಅದೇ ಅವಯವಗಳನ್ನು ಶಿಲ್ಪಿ ಎಷ್ಟು ಸೊಗಸಾಗಿ ಕೆತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯತ್ತ ವಾಲುವಿಕೆಯೇ ಕಡಿಮೆ ದೂರ ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ದೂರದಲ್ಲಿಯೇ (ಕಾಮಭಾವನೆಯಿಂದ) ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ನಂತರ ಅದರ ಅಂತರ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಕೌಶಲದ ಬಗೆಗೆ ಆತ ವಾಲಿದನು. ಇದನ್ನೇ ಕಡಿಮೆ ದೂರ ಎನ್ನುವುದು. 2) ಅತಿದೂರವೆಂದರೆ, ಕಲಾತ್ಮಕ ದೂರದ ಭಾವದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಪಡದೇ ಉದಾಸೀನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದು. ಅದೇನು ಮಹಾ ಎಂಬ ಅಹಂಕಾರದಿಂದಲೋ ಅದರಿಂದ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ? ಎಂಬ ಅಪ್ರಯೋಜಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಉದಾಸೀನತೆಯಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಶಿಲಾಬಾಲಿಕೆಯ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ಹರಿಸದೇ, ಅದರ ಅಂಗ ಸೌಷ್ಟವದ ವ್ಯಾಮೋಹದಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ಆನಂದಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರೆ, ಅಂಥವರಿಗೆ ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಏನೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆತ ಕಲೆಯಿಂದ ಅಥವಾ ಕಲಾಸ್ವಾದನೆಯಿಂದ 'ಅತಿ ದೂರ' ವಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಕಡಿಮೆ ದೂರ ಮತ್ತು ಅತಿದೂರಗಳಿಗೆ ಡಾ|| ಹೆಚ್. ತಿಪ್ಪೆರುದ್ರಸ್ವಾಮಿಗಳು ಒಂದು ಲೌಕಿಕ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಮಾನಸಿಕ ದೂರವನ್ನು ಹೇಳಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಭೌತಿಕ ದೂರದ ಉದಾಹರಣೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿರಿಸಿರಬೇಕು. ಚಳಿಗಾಲದಲ್ಲಿ ಬೆಂಕಿಕಾಯಿಸುವಾಗ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ದೂರಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ ಬೆಂಕಿಯು ಹಿತವಾಗಿ ಆನಂದ ಕೊಡುವ ಪ್ರಭಾವ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಬೆಂಕಿ ಕಾಯಿಸಲು ಸರಿಯಾದ 'ದೂರ'. ಈ ದೂರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೆಂಕಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಹತ್ತಿರ ಹೋದರೆ ಕೈಸುಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಬೆಂಕಿಗೆ ಕಡಿಮೆ ದೂರ. ಅಂದರೆ ಸರಿಯಾದ ಪ್ರಭಾವದ ದೂರವಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಸರಿಯಾದ ದೂರದಿಂದ, ದೂರ ಸರಿದರೂ ಅಂದರೆ ಇನ್ನು ಹಿಂದೆ ಹೋದರೂ ಅಂದರೆ ಬೆಂಕಿಯ ಸುಖ

ಏನೂ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಬೆಂಕಿಯ ಪ್ರಭಾವ ತಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಇದೇ 'ಅತಿದೂರ'. ಇದೇ ರೀತಿ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯ ವೀಕ್ಷಕ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ಧಿಷ್ಟ ದೂರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೇಗೆ ಇಲ್ಲಿ ದೂರಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದರೆ ಬೆಂಕಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅದರಿಂದ ಅತಿ ದೂರವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದರೆ (ಕಲಾವಿದರು ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕರಂತೆ) ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಾನಸಿಕ ದೂರ' ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ತರಹ ಅರ್ಥೈಯಿಸಿರುವುದು ಹಲವು ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ನೋಡುಗ "ಮಾನಸಿಕ ದೂರ"ದಲ್ಲಿರಬೇಕು. "ಮಾನಸಿಕ ದೂರ" ದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕು. "ಮಾನಸಿಕ ದೂರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕು", "ಮಾನಸಿಕ ದೂರವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು". ಅಂದರೆ ಮಾತ್ರ ಕಲಾಸ್ವಾದನೆ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುವಂತೆ, ಹಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದು, ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಅರ್ಥ ಇಷ್ಟೇ: ಮನಸ್ಸು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ದೂರದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ. ದೂರದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕೆಂದರೆ ನಿಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ, ಪ್ರೇಮ, ಪ್ರೀತಿ, ಆಸೆ, ದ್ವೇಷ ಮೊದಲಾದ ಭಾಗಗಳಿಂದ ದೂರ ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕೆಂಬುದೂ ಇಲ್ಲಿಯ 'ಮಾನಸಿಕ ದೂರ'ದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯ ಕಲಾಕೃತಿಯಿಂದ ಅತಿ ಕಡಿಮೆಯೂ ಅಲ್ಲದ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚೂ ಅಲ್ಲದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೂರದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥ. ಮಾನಸಿಕ ದೂರದಿಂದ ದೃಶ್ಯ ಕಲಾನುಭವ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಹಲವರು ಹೇಳಿದರೆ, ಅದರ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ವಗ್ರಹ ಪೀಡಿತವಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವಗಳಿಂದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ದೂರ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥವೇ ಹೊರತು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯಿಂದ ದೂರ ಇರಿಸುವುದು ಎಂದಲ್ಲ. 'ದೂರವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ' ಎಂದರೂ ಸಹ ಇದೇ ಅರ್ಥ. ದೂರವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು, ಎಂದರೂ ಇದೇ ಅರ್ಥ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಸೌಂದರ್ಯಾಸ್ವಾದನಾ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ದೂರದ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಬುಲ್ಲೋ ಅನೇಕ ಅರ್ಥ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಅದರ ಮಹತ್ವವನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಸಹೃದಯ ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿಯು ಸಹ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಈತನ ಚಿಂತನೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸಮಾಂತರವಾದದ್ದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ ಬುಲ್ಲೋನಂತೆ ಮತ್ತು ಬುಲ್ಲೋನಷ್ಟು ಬೇಗನೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ!

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-11



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-12

ಅಧ್ಯಾಯ - ೭

ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ

Aesthetic

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ 'ಇಸ್ಥೆಟಿಕ್' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಬಂದಿದೆ. ಇದರ ಮೂಲ ಪದ 'Atoantikos' ಎಂಬುದು. ಇದರ ಅರ್ಥ "ಇಂದ್ರಿಯ ಸುಖದ ಪ್ರಜ್ಞೆ" ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು "ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ" ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹಲವರು ಇದನ್ನು "ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ" ಎಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವು "ಇಂದ್ರಿಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗಳ ಅರಿವಿನಿಂದ ಮಾಡುವ ಅಧ್ಯಯನ" ಎಂದೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೇ ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ "ಇಂದ್ರಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಪಡೆದ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯನ್ನು, ಆತ್ಮಾನಂದದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದು ಇಸ್ಥೆಟಿಕ್" ಎಂದಾಯಿತು. ಇದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪದಗಳ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಗಳ ಹುಟ್ಟಿನ ಸ್ಥೂಲ ಮಾಹಿತಿ.

ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾಲದಿಂದ ಸುಮಾರು ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ನಡೆದವು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ತನ್ನ ಗ್ರೀಕ್ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ "ಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಪ್ರಮಾಣ ಬದ್ಧವಾದ ಸಮರೂಪದ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳ ಜೀವಂತ ವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮ" ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದನು. ಇದನ್ನು ಮುಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಮೀಮಾಂಸಕರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಮೂಲಕ ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಂಥವರೆಲ್ಲರ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೂ ಹೊರತಾಗಿ ಹಾಗೇ ಉಳಿದು ಬಂದಿತು. ಅದೇನೆಂದರೆ, ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ, ರೂಪಕ ಸೌಂದರ್ಯ ಏಕೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗುತ್ತದೆ? ಇದನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ನಿರಂತರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಇದು ಸೌಂದರ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಅವಿರತ ಆವಿಷ್ಕಾರ, ಸಂಸ್ಕರಣ, ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಮಾಹಿತಿ.

ಬಾಮ್ ಗಾರ್ಟನ್ (ಕ್ರಿ.ಶ. 1714-1762) :- ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿತ್ತು. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಮನೋಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಇದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆಗತೊಡಗಿತು.

ಕ್ರಿ.ಶ. 1750 ರಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸ ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಬಾಮ್ ಗಾರ್ಟನ್ ಎಂಬಾತನು ತನ್ನ ಈಸ್ಥೆಟಿಕ್ ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಜ್ಞಾನದ ಶಾಖೆಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದನು. ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಐಂದ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಿಜ್ಞಾನ (Scince of Sensory Conciusness) ಎಂದು ಕರೆದನು. ಇಂದ್ರಿಯ ಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ಜ್ಞಾನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಬಾಮ್ ಗಾರ್ಟನ್ ಗುರುತಿಸಿದನು. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ, ತಾರ್ಕಿಕ ಜ್ಞಾನದ ಗುರಿ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ ಹಾಗೂ ಇಂದ್ರಿಯ ಜ್ಞಾನದ ಗುರಿ ಸೌಂದರ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಬಾಮ್‌ಗಾರ್ಟನ್ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯದ ಗುರಿಯೆಂದರೆ, ಒಂದು ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಖುಷಿ ಪಡಿಸಿ ಉದ್ರೇಕಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಮೂರ್ತ ರೂಪ ನಮಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಇವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಗುರಿಯೆಂದರೆ, ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ನಕಲು ಮಾಡುವುದು ಎಂದು ಬಾಮ್ ಗಾರ್ಟನ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದನು. ಆದರೆ ಇವನ ನಂತರ ಬಂದ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಇದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದವು. ಏನೇ ಆದರೂ ಬಾಮ್‌ಗಾರ್ಟನ್ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಜ್ಞಾನದ ಶಾಖೆಯಾಗಿ ಗುರಿತಿಸಿ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅಜರಾಮರನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಬಾಮ್‌ಗಾರ್ಟನ್ ಪೂರ್ವದ ಯಾವುದೇ ದರ್ಶನಿಕರು ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಅಥವಾ ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡಿರಲಿಲ್ಲ. ತದನಂತರ ಇಮ್ಯಾನಿಯಲ್ ಕಾಂಟ್, E.W.F. ಹೆಗಲ್, ಬೆನಡಿತ್ ಕ್ರೋಚೆ, ಸೂಸನ್ ಕೆ. ಲ್ಯಾಂಗರ್, ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸಕರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಸ್ವಯಂ ಪೂರ್ಣವಾದ ವಿಚಾರಧಾರೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಇದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಪರಿಚಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಹಲವು ಇತರ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಈಗ ವಿವೇಚಿಸೋಣ.

ಮಿಕಲ್‌ಮನ್ (1717-1767) :- ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ಎಲ್ಲ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ನಿಯಮ ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳು ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾತ್ರ. ಶಿವದಿಂದ (ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಶಿವಗಳ) ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಮತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಈತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಸತ್ಯಂ ಶಿವಂ ಸುಂದರಂ ಎಂಬುದನ್ನು ಇವನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಮಿಕಲ್‌ಮನ್, ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. 1) ರೂಪದ ಸೌಂದರ್ಯ. 2) ಭಾವನೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ.

3) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ. ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ಇದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಾಧ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಕಲೆಯ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಗುರಿ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಮಿಕಲ್‌ಮನ್.

ಇಮ್ಯಾನಿಯಲ್ ಕಾಂಟ್ (1724-1804) :- ಇವನು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕ ತತ್ವವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯವು ವಿಶೇಷ ಅನುಭವದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿ ಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಭಾವನೆಗೆ ಕಾಂಟ್ ಮಹತ್ವ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾಂಟನ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯ ಯಾವುದೆಂದರೆ, ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸರ್ವಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅನಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ, ತರ್ಕವಿಲ್ಲದೇ ಹಾಗೂ ಯಾವುದೇ ವ್ಯವಹಾರಿಕ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲದೇ ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸತಕ್ಕದ್ದು ಮಾತ್ರ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೇಯೇ ಸೌಂದರ್ಯವು ಚಿಂತನಶೀಲ ಧೋರಣೆಯ (ತತ್ವದ) ಆನಂದವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಕುರಿತ ಆಸ್ವಾದನೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಂಟ್ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯು ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯು ನೋಡುಗ ಹಾಗೂ ವಸ್ತುಗಳ ಸಮನ್ವಯದಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಆನಂದ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿಗಳು, ಮನಸ್ಸಿನ ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಅರ್ಥವೂ ಕೂಡ ಅನುಭೂತಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಸಾಮರಸ್ಯ ಸಾಧಿಸುವುದು. ಬುದ್ಧಿ ಹಾಗೂ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯದಿಂದಲೇ ಸೌಂದರ್ಯದ ಆನಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಗಳು ಹಾಗೂ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಪರಿಚಯ ಚನ್ನಾಗಿ ಆಗುವುದರ ಮೊದಲೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದುವೇ ಬುದ್ಧಿ ಹಾಗೂ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕ್ರೀಡೆಯಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ರೀತಿಯ ಸಹಾನುಭೂತಿಯೇ ಸರಿ. ಏಕೆಂದರೆ, ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯನ ಸಹಾನುಭೂತಿಯು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಅಭಿರುಚಿಯು ತನ್ನನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾಂಟನು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. 1) ಪ್ರಯೋಜನ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸೌಂದರ್ಯ. 2) ಪ್ರಯೋಜನ ನಿರಾಪೇಕ್ಷ ಸೌಂದರ್ಯ. ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಒಂದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಹೀಗಾಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕಾಂಟ್. ಪ್ರಯೋಜನ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೆ, ವಸ್ತುವಿನ ಸೌಂದರ್ಯ ಕುರಿತು ಅರಿವಿನ ಜೊತೆಗೆ ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಬಲ್ಲವರಾಗಿರುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಆನಂದ

ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೂಪ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆನಂದ, ಮತ್ತೊಂದು ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನದ ಆನಂದ. ಇಲ್ಲಿ ನೋಡುಗ ಸಾಮರಸ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾದ ರೂಪದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಜಾಗೃತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಸಾರ್ಥಕತೆಯು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಪ್ರಯೋಜನ ನಿರಾಪೇಕ್ಷ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ಪ್ರಯೋಜನ ರಹಿತವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಇದನ್ನೇ ಕಲಾ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು.

ಜರ್ಮನಿಯ G.W.F. ಹೆಗಲ್ (ಕ್ರಿ.ಶ. 1770-1831) :- ಇವನು ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. (ಇಲ್ಲಿ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವಂಥವುಗಳೇ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ ಇತರ ಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ ಕೇವಲ ಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಇಲ್ಲವೇ ಊಹಾತ್ಮಕವಾದುದು) ಇವನು ಕಲಾ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ದರ್ಶನ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ (ಆದರೆ ಅದನ್ನು ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ). ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನವೆಂದರೆ, ಕಲೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನವೇ ವಿನಃ ಅನ್ಯಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನವಲ್ಲ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಹೆಗಲ್‌ನ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅನೇಕತೆಯಲ್ಲಿ ಏಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಹಾಗೂ ಹೊರರೂಪದಿಂದ ಆಂತರಿಕತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದರತ್ತ ತಿರುಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವ ವಸ್ತು ಎಷ್ಟು ಜೀವಂತವಾಗಿದೆಯೋ ಅದು ಅಷ್ಟೇ ಸುಂದರ ಹಾಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕೆಳದರ್ಜೆಯದು ಎಂದು ಇವನು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೆಗಲ್ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಮಾನವೀಯತೆಯು ಸೌಂದರ್ಯದ ವಾಹಕವಾಗಿದೆ. ದೇವರು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ರೂಪದೊಂದಿಗೆ ಮೈದೋರುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವು ಹೆಗಲ್‌ನ ಸಂಶೋಧನೆಯೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಜರ್ಮನಿಯ ಬೆನಡಿತ್ ಕ್ರೋಚೆ (ಕ್ರಿ.ಶ. 1866-1940) :- ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಮನುಷ್ಯನ ಕಲ್ಪನೆ, ಪುನಃ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿತೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಇವನ ಅಭಿಮತ. ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರ ಸಹಜಾನುಭೂತಿ ಅಥವಾ ಸಹಜ ಜ್ಞಾನದ ಯಶಸ್ವಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಸೌಂದರ್ಯ. ಆದರೆ ಅಪೂರ್ಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕುರೂಪವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈತನ ಪ್ರಕಾರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಆಂತರಿಕ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ಅದುವೇ ಸೌಂದರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವು ಯಶಸ್ವೀ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಇವನು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಅಥವಾ

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯವು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾದುದಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥಾತ್, 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಇದೆ. ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದುದಾಗಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಆಂತರಿಕವಾದುದಾಗಿರುವುದ ರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಬಾಹ್ಯ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಅದನ್ನು ಒಳಪಡಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಯು ಜ್ಞಾನದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಕಲೆಯ ಬೀಜವು ಸಹಜ ಜ್ಞಾನವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಈತ ಅನೇಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸೂಸನ್ ಕೆ. ಲ್ಯಾಂಗರ್ :- ಇವಳು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಹೊಸ ಸಮತೋಲನದ ಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೇ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದಳು. ಲ್ಯಾಂಗರ್‌ಳ ಪ್ರಕಾರ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಸಾಂಕೇತಿಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಈ 'ಸಾಂಕೇತಿಕ ರೂಪ' ಎಂಬ ಒಂದು ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ, ಅನುಭೂತಿ ಹಾಗೂ ರೂಪಗಳ ನಡುವೆ ಸಮನ್ವಯ ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಈಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಳು. ಇದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯತ್ನವಾಯಿತು. ಇವಳ ಪ್ರಕಾರ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಅನುಭವ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯು ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಒದಗಿದ ವಾಸ್ತವ ಭಾವನೆಯಾಗಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯು-ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹೊರತಾಗಿ ಅದು ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಮೂಲ ಅನುಭವವು ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಮೂಲಕ ಸಹೃದಯನ ಸ್ಮೃತಿಯ ಗೂಡಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಹೃದಯನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಆಕಾರ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ ಲ್ಯಾಂಗರ್. ಇವಳ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯವು ಆಸ್ವಾದನಾ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಅಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯದ ದರ್ಶನವೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಅದು ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ದರ್ಶನವೂ ಅಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಆಗಿದೆ. ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನವು ಪ್ರಭಾವದ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರಭಾವ ಪಕ್ಷದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಇವಳು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಕ್ಷೇತ್ರವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾಳೆ.

ಷೋಪೆನ್ ಹೌರ್ :- ಇವನು ಕಾಂಟನ ತತ್ವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ತನ್ನ ತತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಥವಾ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಉಂಟಾಗದಂತೆ ನೋಡುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಂಬ

ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಇವನು ಸೊಗಸಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ವಸ್ತುವೊಂದು ಸುಂದರವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುವುದು, ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವದಿಂದ ಅಲ್ಲ. ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಧಾನ ದಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಹಾಯದಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಸುಂದರವೆಂದು ಗೋಚರಿಸುವುದು ಪ್ರತಿಭಾನ (Intuition) ದಿಂದ ಮಾತ್ರ. ಅಂದರೆ ಅಂತದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಹೌರ್. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರ ಹೊರಗಡೆ ನಿಂತು ನೋಡುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿ ತಲ್ಲೀನವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು. ಹೀಗೆ ತಲ್ಲೀನವಾಗಿ ನೋಡುವಾಗ ಆ ಕಲಾಕೃತಿ ನಮ್ಮ ಪರಿಶುದ್ಧ ಧ್ಯಾನದ ವಸ್ತುವಾಗಬೇಕು. ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ದೂರ (Psychical distance) ತತ್ವಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು. ಇಂತಹ ಅಂತದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವಾಗ 'ನಮ್ಮ ಲೌಕಿಕ ಬಯಕೆಗಳು ಅಡಗಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಮನಸ್ಸು ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಶಾಶ್ವತವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಹೌರ್. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ಇಂತಹ ಒಂದು ಪರವಶತೆಯೇ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅದೃಶ್ಯವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆಯೇ ಅನೇಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಂಥವರಲ್ಲಿ ಗಯಟೆ, ಲಾಕ್, ಜಾರ್ಜ್ ಬರ್ಕ್‌ಲಿ, ಡೆವಿಡ್ ಹ್ಯೂಂ, ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್, ಜಾನ್ ರಸ್ಕಿನ್, ಕಲಿಂಗ್ ಉಡ್, ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್, ಹರ್ಬರ್ಟ್‌ರೀಡ್, ಸಂತಾಯನ ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರನ್ನು ಹೆಸರಿಸ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವರೆಲ್ಲ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದಂಥ ಒಂದೊಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಶೇಷ ವಿವೇಚನೆಯು, ಅದರ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಉಂಟು ಎಂಬುದು ಇವರೆಲ್ಲರಿಂದ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಷ್ಟೊಂದು ಗೊಂದಲಗಳೂ ವೈಪರೀತ್ಯಗಳೂ ಇಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಲೆಗಿರುವ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೂ ಹೌದು ಅಂತೆಯೇ ಇಷ್ಟೊಂದು ವಿಶಾಲವೂ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ವಿಫುಲವೂ ಆದ ಚಿಂತನೆಗಳು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

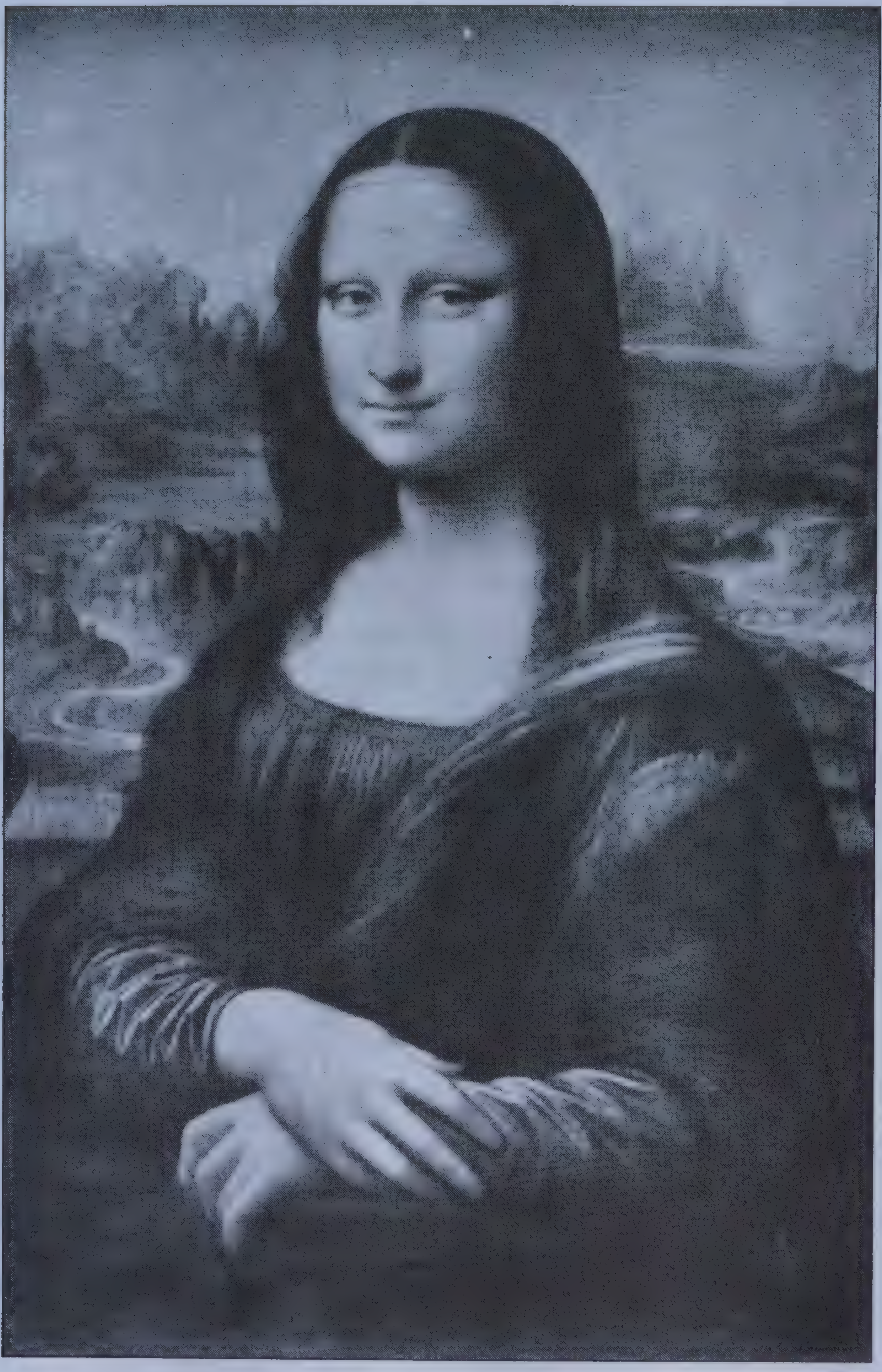
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ, ಎರಡು ಉಪಯೋಗಿ ಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಸೌಂದರ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ನಿರ್ಹೇತುಕವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಉಪಯೋಗಿ ಕಲೆಗಳು ಸೌಂದರ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಸಹೇತುಕವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸು ಲೋಕದ ವಸ್ತುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ದೀಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆತ ಅವುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುತ್ತಾನೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಮೂರು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ವಿಗಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

1) ಇಂದ್ರಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ. 2) ಶೈಲಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ. 3) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ. ಈಗಾಗಲೇ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಮೇಲೆ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಭಾರತೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾದುದಾಗಿದೆ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-13



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-14

ಅಧ್ಯಾಯ - ೮

ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ

Intuition

ಬೆನಡಿತ್ ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಹೊರತು ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅದು ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಯಥಾವತ್ತಾದ ನಕಲು ಪ್ರತಿ ಅಲ್ಲ. ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರ ಮನಸ್ಸು ರೂಪಗಳ ವಾಸ್ತವವಾಗಿದೆ. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರೂಪಗಳ ಹೊರತು ಬೇರೆ ವಾಸ್ತವವಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತದ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನೇ ಆತ ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ "ಮಾನಸಿಕ ದರ್ಶನ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಸೌಂದರ್ಯ, ಪ್ರೇಮ ಸತ್ಯ ಹಾಗೂ ಶ್ರೇಯಸ್ಸಿಗೆ ಮನಸ್ಸೇ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ಆ ಮನಸ್ಸೇ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲಾ ರೂಪಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ. ಮನಸ್ಸು ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸತ್ಯವೇ ಮನಸ್ಸಾಗಿದೆ. ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಸತ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಅಖಂಡ ಕ್ರಿಯೆ ಆತನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳನ್ನು ನಾವು ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಅಂತರಂಗದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೇ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಲೋಕದ ವಸ್ತುಗಳ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ಥಿತ್ವವನ್ನು ಕ್ರೋಚೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳು ವುದಿಲ್ಲ. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ಸಮಗ್ರ ರೂಪಗಳ ಅರಿವು ಕೇವಲ ವೀಕ್ಷಣಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ವೀಕ್ಷಣಾ ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೇ 'ಸುಂದರ' ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಯಾವ ನಿಯಮಗಳೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಈತನ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ನಿಯಮಗಳು ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕೆಲವು ವಸ್ತುಗಳು ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಂಡರೆ, ಮತ್ತೆ ಬೇರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಅವು ಕುರೂಪವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯವಹಾರದ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಅಥವಾ ಜ್ಞಾನಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಗಳ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ. ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಯ ಸಂಬಂಧವು ಜ್ಞಾನದೊಡನೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಕ್ರೋಚೆ ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. 1) ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಜ್ಞಾನ (Intuition Knowledge) 2) ತಾರ್ಕಿಕ ಜ್ಞಾನ (Logical knowledge) ಇಲ್ಲಿ

ಮೊದಲನೆಯದನ್ನು, ಭಾವಾನುಭವದ ಮೂಲಕ ಪಡೆಯುವ ಆಂತರಿಕ ಜ್ಞಾನ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಎರಡನೆಯದನ್ನು ಕಾರ್ಯಕಾರಣಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಬುದ್ಧಿಯ ಮೂಲಕ ಪಡೆಯುವ ಜ್ಞಾನ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದಾದ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಜ್ಞಾನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಹಜ ಜ್ಞಾನವಾದರೆ, ಎರಡನೆಯದಾದ ತಾರ್ಕಿಕ ಜ್ಞಾನ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ತಾರ್ಕಿಕ ಜ್ಞಾನವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದ್ದರಿಂದ ವಸ್ತುಗಳ ಬಿಂಬ ಅಥವಾ ಭಾವನೆಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವಾದರೆ, ಎರಡನೆಯದ್ದರಿಂದ ವಸ್ತುವಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಚಾರ (Concept) ಗಳ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯವಹಾರದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಈ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಅಥವಾ ಜ್ಞಾನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಧರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ.

ಸಹಜ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಒಡೆತನದಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಹಂಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಕುರುಡೂ ಅಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ಕಣ್ಣೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಉಜ್ವಲ ದೃಷ್ಟಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಸಹಜ ಜ್ಞಾನದೊಡನೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ (Conception) ಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನಿಂದ ಚಿತ್ರಿತವಾದ, ತಿಂಗಳ ಬೆಳಕಿನ ದೃಶ್ಯ, ಒಂದು ಭೂವಲಯವನ್ನು ಅದು ಗೋಲಾಕರದಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬ ಊಹೆಯನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಗುರುತಿಸಿ, ಚಿತ್ರಿಸಿದ ನಕ್ಷೆಯ ನಿರ್ಮಾಪಕನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕುಶಲತೆ, ಇವೆಲ್ಲ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಯಾವ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿಯೂ ನಿಲ್ಲದ ಶುದ್ಧ ಸಹಜ ಅಥವಾ ಅನುಭವದ ಜ್ಞಾನಗಳಾಗಬಲ್ಲವು. ಅಂದರೆ, ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯ ಜ್ಞಾನಗಳಾಗಬಲ್ಲವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯ ಜ್ಞಾನವೇ ಮೂಲವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಇವನ ಅಭಿಮತವಾಗಿದೆ. ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಯ ಬೀಜವು, ಸಹಜ ಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ.

ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಸಂಬಂಧವು ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯ ಜ್ಞಾನದೊಡನೆ ಇದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಆತ ಬೌದ್ಧಿಕ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಉದಯಿಸುವ ಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಹಾಗೂ ಧೋರಣೆಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆ ಕುರಿತ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಜ್ಞಾನದ ನೆಲೆಯು ಅಧಿಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಇವನು ತಾರ್ಕಿಕ ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಧೋರಣೆಗಳಿಗೆ (ತತ್ವಗಳಿಗೆ) ಯಾವುದೇ ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಪಿಸಿಲ್ಲ. ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಚರ್ಚೆ ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರ ಒಟ್ಟು ಪ್ರಭಾವ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುವಂತೆ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದರ ಆ ಪೂರ್ಣರೂಪ ಈ ವಿವರಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ತಾರ್ಕಿಕ ಜ್ಞಾನವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸಹಜ ಜ್ಞಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ

ಸಹಜಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಠಿಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನೋಡುವ, ಅಂತದೃಷ್ಟಿಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾತತ್ವವನ್ನು ಕ್ರೋಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕ್ರೋಚೆ, ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ, ಮನಸ್ಸಿನ ನಾಲ್ಕು ಮುಖಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ,

1) ಗ್ರಹಿಕೆ (Perception) 2) ಸಂವೇದನೆ (Sensation) 3) ಸಂಬಂಧ (Association) 4) ನಿರೂಪಣೆ (Representation) ಮನಸ್ಸು ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ನಾಲ್ಕು ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ (Intitution) ಆಗಬಲ್ಲವು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಈ ಕೆಳಗೆ ವಿವರಿಸಿದೆ.

1) ಗ್ರಹಿಕೆ (Perception) :- ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅಸ್ಥಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಮನಸ್ಸು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ ಇದೇ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಇದು ಹಲವು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕ್ರೋಚೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ನನ್ನ ಬರೆಯುವ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಜಿದೆ, ಪುಸ್ತಕಗಳಿವೆ, ಪೆನ್ನು, ಪೆನ್ಸಿಲ್ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿವೆ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ನಾನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಇದು ಸರಳವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ವೇಳೆ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಪಕ್ಕದ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಅಥವಾ ಕೋಣೆಯ ಆಚೆಯ ಊರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಆಲೋಚನೆಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲದು. ಇಲ್ಲಿ ಎದುರಿಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯವಲ್ಲದೇ ಬೇರೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಇರಬಹುದಾದದ್ದೂ ಸಹ ಸತ್ಯವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಎದುರಿಗಿರುವ ಅನುಭವವನ್ನಲ್ಲದೇ ಮುಂದೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಸಹ ಇದು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವಲಯ ಹೀಗೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಇದು ಸಹಜ ಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯ ಒಂದು ಅಂಶ.

2. ಸಂವೇದನೆ (Sensation) :- ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಏನೋ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಏನು? ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೇನೆಂಬುದನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇದೇ, ವಸ್ತುವಿಗೂ ರೂಪಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಇದು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ವಸ್ತು (Matter) ಹೊರಗಡೆಯದು. ರೂಪ (Form) ಒಳಗಡೆಯದು. ಆಂತರಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಬಲವಾದಾಗ 'ವಸ್ತು' ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ 'ರೂಪ' ವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಅಂತದೃಷ್ಟಿ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಆಂತರಿಕ ಪರಿಣಾಮ 'ರೂಪ' ಧಾರಣ ಕ್ರಿಯೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನೇ 'ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ' ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಾರದು. ಅನೇಕ ಸಂವೇದನೆಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಇದು ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಲ್ಲದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ.

3. ಸಂಬಂಧ (Association) :- ಮನಸ್ಸಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಗುಣವೇ ಸಂಬಂಧ. ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಸ್ಮರಣೆ ಅಥವಾ ಹಿಂದಿನ ಅನುಭವಗಳ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರಕ ಸಂಬಂಧ. ಇದು ಪ್ರಪಂಚದೊಡನೆ ನಮ್ಮ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಅನುಭವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ. ಮಗು ದೀಪದಿಂದ ಒಮ್ಮೆ ಕೈ ಸುಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ದೀಪವನ್ನು ಹತ್ತಿರ ತಂದಾಗ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಅನುಭವದ ಸಂಬಂಧ, ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಎರಡನೆಯದು, ಸ್ಮರಣೆಯ ಪರಿಣಾಮವಲ್ಲದ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರಕ (ಪ್ರಜ್ಞಾತೀತ) ಸಂಬಂಧಗಳು. ಇವು ಸಂಸ್ಕಾರ ರೂಪವಾಗಿ ಬರುವಂಥವುಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ಉತ್ಪಾದಕ (Productive) ಸಂಬಂಧಗಳು ಎಂದು ಕ್ರೋಚೆ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇವು ಸಂವೇದನೆಯಿಂದ ಬರುವ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲ. ಇವು ಸಂಯೋಜಕ ಶಕ್ತಿ (Synthesis) ಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧಗಳು. ಇವುಗಳೇ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ.

4. ನಿರೂಪಣೆ (Representation) :- ಅಂತರ್ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯು ತುಂಬಾ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ. ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಸಂವೇದನೆಗಳ ಮುಂದುವರಿದ ರೂಪವೆಂದು ಮಾತ್ರ ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ, ಆಗ ಅದು ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂವೇದನೆಯ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಇದಕ್ಕೂ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ನಿರೂಪಣೆಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವೇನು? ಎಂದು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆಗಳ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ತರದಿಂದ, ಸಿಡಿದು ನಿಂತು, ಅನುಭವಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾದರೆ, ಆಗ ಅದು ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಂವೇದನೆಗಳ ಮಾನಸಿಕ ತಳಹದಿಗೆ ಅತೀತವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುವುದಾದರೆ, ಅಂತಹ ನಿರೂಪಣೆಯೂ 'ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ' ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಂವೇದನೆಗಳ ಮುಂದುವರಿದ ರೂಪ. ಸಂವೇದನೆಗಳ ಪ್ರಮಾಣದಿಂದ ಇದು ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂವೇದನೆಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗುಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದಾಗ ನಿರೂಪಣೆ ಅಂತದೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ.

ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಸಹಜಾನುಭೂತಿಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಕೂಡಾ ಆಗಿದೆ. ಯಾವುದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೋ ಅದು ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಜ್ಞಾನವಾಗಿರದೇ ಸಂವೇದನೆ ಮಾತ್ರವಾದ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಅಂತರ್ ಮನಸ್ಸೇ ನಿರ್ಮಾಣ, ರೂಪವಿಧಾನ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಸಹಜಾನುಭೂತಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯು ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಹಜಾನುಭೂತಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕೇವಲ ಶಾಬ್ದಿಕವಾಗಿರದೇ ಅದು ಮೂಕವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ರೇಖೆಗಳು, ಬಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಮೈವಳಿಕೆಗಳೂ ಕೂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಹಜಾನುಭೂತಿಯು ಒಂದು ಅಂಗ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಅಂತರ್ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಹೇಳಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಲು ಮಾತ್ರ ಹೊರಗೆ ಹೇಳಿಬಿಡುತ್ತೇವೆ ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಒಳಗೆ ಅನುಭವಿಸಿದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಲು ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಸಹಜಾನುಭೂತಿ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಏಕಾತ್ಮದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ.

ಭಾವ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಗಳು ಚಿತ್ರಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ ಮನಸ್ಸಿನ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಯ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟ ಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದ ಅಥವಾ ಸಾಧಾರಣ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದೇನೆಂದರೇ, ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಅಂತರ್ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿಗೊಳಿಸಲು ಬಾಹ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬೇರೆಯವರು ಅನುಭವಿಸುವುದನ್ನು ಕಲಾವಿದನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವನು ಕಲಾವಿದನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯರು ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ಮುಗುಳುನಗೆಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಸಂವೇದನೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಅನೇಕವೇಳೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನು ಆ ಮುಗುಳು ನಗೆಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯ ಕುಂಚದ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ಅದರ ವಿಶೇಷತೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಐಕ್ಯವಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ಕಲೆಯ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-15



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-16

ಅಧ್ಯಾಯ - ೯

ಭಾವ - ತಾದಾತ್ಮ್ಯ - ಸಂವಹನ

Emotion - Empathy - Communication

ಭಾವ (Emotion) ಎಂದರೆ, ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ. ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಲಕುವ ಆಂತರ್ಯದ ಶಕ್ತಿ. ಮನಸ್ಸಿನ ವ್ಯಾಪಾರವೆಂದರೆ ಏನು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಪ್ರಶಾಂತವಾದ ಒಂದು ಕೆರೆಯ ನೀರಿನಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ಕೆರೆಯ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಈ ಲೋಕದ ವಿಷಯಗಳೆಂಬ ಕಲ್ಲುಗಳು ಬಿದ್ದಾಗ, ಪ್ರಶಾಂತವಾಗಿದ್ದ ಆ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ತರಂಗಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಹೊರಗಿರುವ ವಿಷಯಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಕಲಕುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಆ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಅಥವಾ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕದಡುವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅಥವಾ ಆಂತರ್ಯದ ಆ ಶಕ್ತಿಗೆ 'ಭಾವ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನಮ್ಮವರು 'ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ತಾದಾತ್ಮ್ಯ (Empathy) ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಇರ್ವಿನ್ ಎಡ್ಮನ್ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಹೀಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ : 'ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪದ ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ (ಶಿಲ್ಪದ ಮೇರೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅಂಚುಗಳಲ್ಲಿ) ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಪಡುವ ಆನಂದದ ಮೂಲವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಕೆಲವು ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಬಳಸಲು ಇಚ್ಛಿಸುವ ಪದ ***ತಾದಾತ್ಮ್ಯ* (Empathy).** ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಎಂದರೆ ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಸಂಕರ್ಷಗಳು (Tensions) ಮತ್ತು ಚಲನೋನ್ಮುಖ ಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುವ ಶರೀರದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ' ಇದನ್ನು ಭಾರತೀಯರು, ಲೋಕೋತ್ತರ, ಅಲೌಕಿಕ ಸ್ಥಿತಿ, ಅದನ್ನು 'ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದದ ಸಹೋದರ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಲೋಕ 'ಭಾವ'ಕ್ಕೂ ಮತ್ತು 'ತಾದಾತ್ಮ್ಯ'ಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಈಗ ನೋಡೋಣ. ಲೋಕ ಭಾವವು ಲೋಕದ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವು ಕಲೆಯ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಇದೇ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿರುವ ವೈಪರೀತ್ಯ ಅಥವಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಈ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಕ್ಕೆ ಭಾರತೀಯರು 'ರಸಾನುಭೂತಿ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈಗ ಈ ಭಾವ ಮತ್ತು ತಾದಾತ್ಮ್ಯಗಳ ಸಂವಹನ (Communication) ಕುರಿತು ನೋಡೋಣ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಚರ್ಚೆ ಬಂದಿರುವುದೇ ಸಂವಹನವನ್ನು ಕುರಿತು.

ಚಿತ್ರಗಳ ರೇಖೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪದ ಬದುವು (ಮೇರೆ) ಗಳೊಂದಿಗೆ ನಾವು ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾಗಿಯೂ ಚಲಿಸುತ್ತೇವೆ. 'ತಾದಾತ್ಮ್ಯ'ದ ಪ್ರಭಾವವು ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ. ಅದರ ಗತಿ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ತಲ್ಲೀನರಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ಸಮಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮೈಕೆಲ್ ಯಂಜಿಲೋನ ಸ್ಪಷ್ಟ ಮತ್ತು ಕ್ಷೀಣ ಶಿಲ್ಪಗಳ ಸುಖ ಮತ್ತು ಯಾತನೆಗಳ ಬಿಗಿತಗಳ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಶರೀರದ ಸ್ನಾಯುಗಳೂ ಬಿಗಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂವೇದನೆಯ ಪರಿಣಾಮವೇ 'ತಾದಾತ್ಮ್ಯ'ವಾಗಿದೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಭಾವನೆಗಳ ಸಂವಹನ (Communication) ಎನ್ನುವುದು, ಒಬ್ಬರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಹೀಗೆ ಗ್ರಹಿಸುವಿಕೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಪರಿಣಾಮವೇ ಅನುಭೂತಿ. ಆ ಅನುಭೂತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ. ಮನಸ್ಸುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತೆರನಾಗಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪರಿಸರಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು (ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮನಸ್ಸುಗಳು) ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದೇ ತೆರನಾದ ಅನುಭೂತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಭಾವನೆ ಅಥವಾ ಅನುಭೂತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಈ ಸಮಾನತೆಯೇ ಸಂವಹನ ಅಥವಾ ಅನುಭೂತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿಂದಿರುವ ತಳಹದಿ.

ಭಾವವು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದಷ್ಟೂ ಅದನ್ನು ಸಂವಹನಗೊಳಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಜಟಿಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೊಸ ಹೊಸ ಶೈಲಿ, ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಲ್ಲ ಆಳವಾದ ಅನುಭೂತಿಯಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸಂವಹನಗೊಳಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಾಗ ಮಾತ್ರ ಆ ಅನುಭೂತಿ, ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ತಳೆದು ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ರೀತಿ. ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೇ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭೆ, ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಜಾಗ್ರತ ಮನಸ್ಸು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳ ಪುನರೋದಯಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಂವಹನದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ. ಈಗ *ಭಾವನೆಗಳ ಸಂವಹನವೇ ಅಥವಾ ಅನುಭೂತಿಯೇ ಕಲೆ* ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚಿಸೋಣ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಭಾವನೆಗಳ ಸಂವಹನವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಸಂವಹನ ಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಭಾವನೆಗಳ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯೇ

ಸಂವಹನ. ಆ ಸಂವಹನವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ. ಇದು ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ, ಒಬ್ಬರಿಂದ ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಹರಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೇ ಲಿಯೋಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಅವರ ಅಭಿಮತ. ಇದನ್ನೇ ಕಲೆಯು ಭಾವನೆಗಳ ಸಂವಹನ ಮತ್ತು ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಅಥವಾ ಅನುಭೂತಿ ಎಂದು ಕಲಾವಲಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ಲೋಕ ಜೀವನದ ಸುಖ ದುಃಖಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಲೋಕಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವಾಗ ಅವನು ಸಾಮಾನ್ಯವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ ಇವನ ನಿಲುವು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಮನಸ್ಸಿನ ಜೊತೆ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಲೋಕಾನುಭವ ಪಡೆಯುವ ಮನಸ್ಸಿಗಿಂತಲೂ ಬೇರೆಯೇ ಆದದ್ದು. ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಲೋಕದ ಭಾವ ಮತ್ತು ಅನುಭೂತಿಗಳು ಲೌಕಿಕ ಸ್ತರವನ್ನು ಮೀರಿ, ಇಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅಂತಹ ಕಲಾಕೃತಿಯಿಂದ ನಾವು ಪಡೆಯುವ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವು, ಲೋಕದ ಅನುಭೂತಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಟಿ. ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ಇದನ್ನು ತನ್ನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಭಾವ ಮತ್ತು ಲೋಕಭಾವಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಲೋಕಭಾವಗಳನ್ನು ಕಲೆ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಅನೇಕ ಭಾವನೆಗಳ ಸಂಘರ್ಷದಿಂದ, ಹೊಸದಾದ ಕಲಾಭಾವ (Art Emotion) ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬೆರಸದೇ ಆ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ *ಕಲೆಗೆ ಕಲಾವಿದನೇ ಮೊದಲನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮ.* ಇದನ್ನು ಆತನೇ ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅಥವಾ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ, ಕಲಾವಿದನಿಗಿಲ್ಲ. ಆತ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ (ಅಂದರೆ ಅದು ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಹೊರತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಲ್ಲ) ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಈ (ಕಲಾವಿದನ) ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಾವೇಶಗೊಂಡು ಕಲಾಕೃತಿ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದಂಥ ಭಾವಗಳು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಗೌಣವಾಗಿರಲೂಬಹುದು.

ಈ ಮೇಲಿನ ವಿವೇಚನೆಯು ಎಲಿಯಟ್‌ನನ್ನು ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತದೆ.ಲೋಕಭಾವ ಮತ್ತು ಇದರಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುವ ಲೋಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಇವೆರಡೂ ಸಹ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂವಹನ ಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಲೋಕಭಾವ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಅದು ಪರಿವರ್ತಿತಗೊಂಡು, ಕಲಾನುಭವ ಅಥವಾ ಕಲಾನುಭೂತಿ ಆಗುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಎಲಿಯಟ್ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

But the whole effect, the dominenent tone is due to the fact, that a number of floting feelings, having an affinity to this emotion by no means superficially evident have combined with it to give us a new art emotion.

ಅಂದರೆ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ, ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ (Dominent emotion), ಸಂಚಾರಿ ಭಾವ (Floating emotion). ಇವುಗಳ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಪರಿವರ್ತನೆಯೇ ಹೊಸ ಕಲಾತ್ಮಕ ಭಾವ (Art emotion). ಇದು ಲೌಕಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಅನುಭವ. ಇದು ಹೊಸ ಭಾವಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೋಗುವುದರಿಂದ, ಬರುವ ಲೋಕಾನುಭವವಲ್ಲ. ಇರುವ ಭಾವಗಳನ್ನೇ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಭವ. ಇದು ನಮ್ಮ ಭರತಮುನಿಯ **ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಸಂಯೋಗಾತ್ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ** ಎಂಬ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದುದಾಗಿದೆ. ಎಂದರೆ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ದೂರತಳ್ಳಿ ವಿಶ್ವಮಾನವನಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಹಾದಿ ಕಂಡುಕೊಂಡವನು.

ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಭಾವಗಳ ಸ್ಮರಣೆಯಲ್ಲ, ಅವುಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕ ಪರಿವರ್ತನೆ. ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ನಿರಸನದಿಂದ. ಎಲಿಯಟ್ಟನ ಈ ವಾದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಕರೆತರುತ್ತದೆ. ಆತನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಾದ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸೋಣ. ಕಲೆಯು ಭಾವದ ಹುಚ್ಚುಹೊಳೆಯಲ್ಲ, ಭಾವವಿಮೋಚನೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ನಿರಸನ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೂ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಲೋಕಭಾವ ಅಥವಾ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವ (Personal Emotion). ಇದು ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಭಾವ. ಎರಡನೆಯದು, ಮೈವಳಿಕೆ ಭಾವ (Structural Emotion) ಇದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಭಾವ. ಅಂದರೆ ಲೋಕಭಾವದ ಕಲಾರೂಪ.

ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ವಿಭಾವ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮೂರನೆಯದು ಕಲೆಯ ಭಾವ (Artstic Emotion) ಇದು ಲೋಕಭಾವದ ಕಲಾರೂಪದ ಅಥವಾ ವಿಭಾವದಿಂದಾಗುವ ಪರಿಣಾಮ. ಇದೇ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ (Empathy). ಭಾರತೀಯರ ಪ್ರಕಾರ ಇದೇ 'ರಸ'ವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ, ಭಾವ (Emotion) ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮೂರು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಎಲಿಯಟ್ ಗುರುತಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಲೋಕಭಾವ ನಿರಸನಗೊಂಡು (ದೂರಕ್ಕೆ ಸರಿದು) ಕಲಾಭಾವವಾಗಬೇಕು. ಕಲಾ ಭಾವದಿಂದ ಮೈವಳಿಕೆ ಭಾವವಾಗಬೇಕು. ಮೈವಳಿಕೆ ಭಾವದಿಂದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಭಾವವಾಗಬೇಕು, ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಿಂದ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಾಗುವ ಪರಿವರ್ತನೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆತ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರಸನಗೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವಾಗ 'ಅದು ಲೌಕಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಮಾತು. ಕಲಾವಿದ ಲೋಕಭಾವಗಳಿಗೆ ತೋರುವ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇದು. ಇದನ್ನೇ ಕಲಾವಿದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತ ಹೋದರೆ ಅದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವರದಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವುದು ಮತ್ತು ಬರಬೇಕಾದುದು, ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಅನುಭವವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು. ಭಾರತೀಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಂತೆ 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ' ಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದು ಕಲಾವಿದನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳ ಅಥವಾ ಆತನ ಸಂಕುಚಿತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದನ್ನು *ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ನಿರಸನ* ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಎಲಿಯಟ್.

ಲೋಕಭಾವ ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೊಕ್ಕು, ಕಲಾಭಾವವಾಗಿ, ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಕಲಾವಿದ ಎರಡು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲೋಕಭಾವಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಲೌಕಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಅನುಭವಿಸಬೇಕು. ಆ ಲೋಕಾನುಭವವೇ ಇಲ್ಲವಾದರೆ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಅನುಭವ ಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಅದನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಲೋಕವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಆತನಿಗಿಲ್ಲವಾದರೆ, ಅದರ ನಿರಸನವೆಂಬುದು ಕನಸಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಎಲಿಯಟ್, ಭಾವ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಈ ಎರಡರ ನಿರಸನವೇ ಕಲೆ, ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಮರುಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಆ ಎರಡೂ ಇದ್ದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಗೊತ್ತು ಅವುಗಳ ನಿರಸನವೆಂದರೇನೆಂಬುದು, ಎಂದು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಅಥವಾ ಕಲಾತತ್ವಗಳಿಗೆ, ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗುವಷ್ಟು ಸಂವಾದಿಯಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಆತನಿಗೆ ನಮ್ಮಷ್ಟು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲು, ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವಂತೆ ನಿರ್ಧಿಷ್ಟವಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಲ್ಲ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುವ ಭಾವ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವಭಾವ, ಇವು ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ವಿವರಿಸಲು ಎಲಿಯಟ್ ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳನ್ನು Structural Emotion, Significant Emotion ಮತ್ತು Art Emotion ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವಂತಹ ಕಲಾಸಾಮಾಗ್ರಿಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಅಂದರೆ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಇಲ್ಲವೇ ಘಟನೆಗಳು 'ವಸ್ತುಪ್ರತಿರೂಪ'ದಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಐಂದ್ರಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದ ಈ ಸಾಮಗ್ರಿ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಆ ಭಾವದ ಪ್ರಚೋದನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವಂತಹ ಈ ಎಲ್ಲದರ ಸಮುದಾಯವೇ ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪ. ಆದರೆ ಇವನು Empathy ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಲಾವಿದನ ವಿಶಿಷ್ಟಪ್ರಜ್ಞೆ, ಅನುಭಾವಿಕ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆ. ಇವೆರಡರ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಯೋಜನೆ, ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅವಿನಾಭಾವದ ಹೊಂದಿಕೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿ. ಈ ಶಕ್ತಿ ಸಾಧಿತವಾಗದೇ ಹೋದಾಗ ಕಲಾಕೃತಿ ಪ್ರಜ್ಞಾ ತೀರ್ಮಾನದ (Dissociation Sensibility) ದೌರ್ಬಲ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕಲೆ ತನ್ನ ಅಂತರ್ ದರ್ಶನದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಕೃತಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮಾಧ್ಯಮದ ಆಡಂಬರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದಾಗ ಶುಷ್ಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವುಕವಾದಾಗ ಆವೇಶ ಆಕ್ರೋಶಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಭಾವ ವಿಮೋಚನೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ 'ಪ್ರಜ್ಞಾತೀರ್ಮಾನದ' ದೌರ್ಬಲ್ಯದಿಂದ ದೂರವಾಗಬೇಕು. 'ಪ್ರಜ್ಞಾ ತೀರ್ಮಾನದ' ಅಥವಾ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ, ಬುದ್ಧಿಯು ಭಾವಗಳ ಸಮನ್ವಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಎಲಿಯಟ್ ಭಾವಗಳ ಸಂವಹನ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ತತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೀಗಿದೆ. ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯನ ಭಾವನೆಗಳು ಒಂದಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಅನುಭವಗಳ ಯೋಗ್ಯ ಉಪಯೋಗ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಹೃದಯನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಇವನು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯರ ಭಾವಾನುಭೂತಿಗಳು ಸಮಾನಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲವೋ

ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕಲೆ ಅಸಫಲವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಬೇಕು (ಇದನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ). ಕೆಲವು ಭಾವನೆಗಳು ವಿಲಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಕೆಲವು ಪರಿವರ್ತನಶೀಲವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಯಶಸ್ವೀ ಕಲಾನುಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಭಾವನೆಗಳು ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿರಬೇಕಾದದ್ದು ತೀರಾ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್. ಇದಕ್ಕೆ ಆತ ಕೊಡುವ ಕಾರಣ, ಕಲಾವಿದನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಭಾವನೆಯನ್ನು, ಅದು ಎಲ್ಲರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇರಬಹುದಾದ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅನುಭವದ ನಂತರ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮಹತ್ವವು, ತನ್ನ ಯುಗದ ಭಾವನಾ ಐಕ್ಯತೆಗೆ ಮಾಧ್ಯಮವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದರ ಮೌಲ್ಯ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್.

ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್ ಪ್ರಕಾರ, 'ಸುಂದರವಾದ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ನಾವು ಒಂದು ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಭಾವವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇದೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟ. ಅಂತಹ ಭಾವವನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಲಾಕೃತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಈ ಭಾವ, ಸೌಂದರ್ಯಭಾವ ಅಥವಾ ರಸಭಾವ. ಇಂತಹ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಕಲಾ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲವಕ್ಕೂ ಇರಬಹುದಾದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನಾವು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸಾರಭೂತ ಗುಣವನ್ನು ಅರಿತಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ'. ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಈ ಗುಣವನ್ನು Significant form ಎಂದು ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-17

ಅಧ್ಯಾಯ - ೧೦

ಔಚಿತ್ಯ ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನ

Study of Aptness

'ಔಚಿತ್ಯ' ಎನ್ನುವುದು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದ ತತ್ವವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು. ಆನಂದವರ್ಧನ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತ, ಕುಂತಕ ಮತ್ತು ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರರು ಕ್ರಿ.ಶ. 850 ರಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. 1050 ರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಪರಮ ಪ್ರಯೋಜನವಾದ ರಸಕ್ಕೆ, ಧ್ವನಿಯೇ ಮಾರ್ಗವೆಂಬುದನ್ನು, ಆ ಮಾರ್ಗ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಔಚಿತ್ಯವೇ ಸಾಧನವೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಸೂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ತತ್ವವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇದನ್ನೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಎತ್ತಿ ಹೇಳುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಅಲ್ಲಿನ ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸಕರಿಗೂ, ಕಲಾ ತಜ್ಞರಿಗೂ, ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೂ ತೋರಲಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳೇ ಇಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವು ಗುರುತಿಸಲಾಗದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಇತರ ಪರಿಕರಗಳ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅದು ಅಡಗಿ ಹೋಯಿತು. ಅಂದರೆ ಅದರ ಮಹತ್ವ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತೆಂದಲ್ಲ (ಇದು ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಮತ). ಅದನ್ನೇ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗದಷ್ಟು ಸಂಕುಚಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಪಡೆಯಿತು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಇದರ ಭವಿಷ್ಯ ಹೇಳಿದ್ದನು. 'ಔಚಿತ್ಯವು ತನಗೆ ತಾನೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗುವಂಥ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ತತ್ವವಲ್ಲ' ಎಂಬುದನ್ನು ಆತ ನುಡಿದಿದ್ದ.

ಔಚಿತ್ಯದ ಅವಲೋಕನಕ್ಕೆ ತೊಡಗುವ ಮೊದಲು, ಔಚಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಏನು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಕೊಂಚ ತಿಳಿಯುವುದೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಔಚಿತ್ಯವೆಂದರೆ, ಉಚಿತವಾದದ್ದು, ಯೋಗ್ಯವಾದದ್ದು, ಸಮರ್ಪಕವಾದದ್ದು, ಸಮಯೋಚಿತ ವಾದದ್ದು, ಗೌರವಯುಕ್ತವಾದದ್ದು, ಸಹಜವಾದದ್ದು, ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದದ್ದು, ಸಕಾರಣ ಉಳ್ಳದ್ದು, ತಾತ್ವಿಕವಾದದ್ದು ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ. ನಿಮಗೆ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಅಪಾರ ಪ್ರೀತಿಯಿದೆ ಯೆಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ನಿಮ್ಮ ಮನೆಯ ರೇಡಿಯೋ ಅಥವಾ ಟಿವಿಯ ಧ್ವನಿಯನ್ನು, ಇಡೀ ಗಲ್ಲಿಗೇ ಕೇಳುವಂತೆ ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದು ಔಚಿತ್ಯವಾಗಲಾರದು. ನಿಮಗೆ ರುಚಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿಯಿದೆಯೆಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಚಹ ಹಾಗೂ ಕಾಫಿಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಣಮಾಡಿ ಕುಡಿಯುವುದು ಔಚಿತ್ಯವಾಗಲಾರದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಬಿಕ್ಷುಕಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪೀತಾಂಬರ ಉಡಿಸುವುದು ಔಚಿತ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಒಂದು ಕಾಲಿಗೆ ಚಪ್ಪಲಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲಿಗೆ ಬೂಟು ಹಾಕುವುದು

ಔಚಿತ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಇಂಥವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅನೌಚಿತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅನೌಚಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಓದುಗರಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯದ ಪರಿಚಯವಾಯಿತೆಂದು ಭಾವಿಸಿದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ಔಚಿತ್ಯದ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಗೋಚರವಾಗದಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಇದ್ದು, ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಹಾಗೇ ಉಳಿಯಿತು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನಿಂದ ಎಜ್ರಾಪೌಂಡ್‌ವರೆಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಇದ್ದು ಚಲಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯದ ಅವಲೋಕನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ ವೆಂಬಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಅದರ ಒಂದೊಂದು ಎಳೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕಾಣುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾಗಿರುವುದು ಮನವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾದದ್ದು. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವು ವಿರಳವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಅದರ ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಮೀಮಾಂಸಕರ ಪ್ರಕಾರ, ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಈ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸೋಣ.

ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ತಾನು ಕಂಡ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಅಂಶಗಳು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅಂಥವುಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವದ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ, ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಆಂತರಿಕ ಸತ್ವ ಬೆಳಗುವಂತೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಔಚಿತ್ಯ. ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಈ ಎರಡೂ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಔಚಿತ್ಯ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಂಭವನೀಯ ಮತ್ತು ಅಸಂಭವನೀಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕಲಾವಿದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಔಚಿತ್ಯ ಇದೆ ಎಂಬುದು ಹಲವರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. ಅಸಂಭವನೀಯವಾದ ಘಟನೆಗಳೂ ಸಂಭವನೀಯವೆಂಬಂತೆ, ಔಚಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಾಗ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅವು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವಾಗುತ್ತವೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವಂತೆ, ಕಲಾವಿದನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಔಚಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣ ವಾಗಿದ್ದಾಗ, ಅಸಂಭವನೀಯ ಘಟನೆಗಳೂ ಸಂಭವನೀಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಅದು ಅನೌಚಿತ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೆ, ಸಂಭವನೀಯ ಘಟನೆಗಳೂ ಅಸಂಭವವಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಂದ ಅಸಂಭವನೀಯ ಘಟನೆಗಳು ಅನೌಚಿತ್ಯದಿಂದ ಬಂದ ಸಂಭವನೀಯ ಘಟನೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವಾದವುಗಳು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ವಸ್ತು ಮತ್ತು

ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಹೊರೇಸನೂ ಪ್ರಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಔಚಿತ್ಯವಿರಬೇಕು. ಕಲಾವಿದ ತಾನು ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಹೋರೇಸ್. ಹಾಗೆಯೇ ವಸ್ತುವಿನ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೂ ವಿಷಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿಯೂ ಔಚಿತ್ಯವಿರಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಹೋರೇಸ್. ಹೀಗೆಯೇ ಲಾಂಜಿನಸ್ ಕೂಡಾ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವನು ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿಯೂ ಔಚಿತ್ಯ ವಿರಬೇಕೆಂದು ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಇವನಲ್ಲಿ ರಸೌಚಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗುವಂತೆ, ಇತರ ಎಲ್ಲ ಔಚಿತ್ಯಗಳ ಸೂಚನೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪಂಡಿತರು.

ಹೀಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಅನಂತರದ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಮತ್ತು ಇತ್ತೀಚಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿಯೂ ಔಚಿತ್ಯ ತತ್ವದ ಪ್ರಭಾವ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಿಡ್ನಿಯ ಸಮರ್ಥನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾದುದು. ಈತನು 'ಜಗತ್ತು ಹೇಗಿದೆ? ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕಲೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ಒತ್ತಿಹೇಳಿ, ಆ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೇ ಮುಂದುವರೆದು, 'ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಳಿತು ಕೆಡುಕುಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ, ಮೂಲಭೂತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಆಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ, ಈ ಔಚಿತ್ಯ ವಿವೇಕವೇ ಕಾರಣ' ಎಂದು ಸಿಡ್ನಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಿತಾಮಹನೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಡ್ರೈಡನ್ ತನ್ನ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯದ ಹಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು, ಅನೇಕ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಅಗೋಚರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಈತನ ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. 1. ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯ (Just). 2. ಚೇತನ ಪೂರ್ಣ (Lively). 3. ಪ್ರತಿಮಾ ಚಿತ್ರ (Image). ಮತ್ತು 4. ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವ (Human Nature). ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಔಚಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಯೋಜನೆ ಗೊಂಡಾಗಲೇ ಅದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದು. ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ, ಕೇವಲ 'ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯ' ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಮನಶಾಸ್ತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು 'ಚೇತನ ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು 'ಪ್ರತಿಮಾ ಚಿತ್ರ'ವೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಚೇತನ ಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರತಿಮಾಚಿತ್ರ 'ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ' ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳದೇ ಹೋದರೆ, ಆಗಲೂ ಅದು ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಲ್ಕನ್ನೂ ಸುಸಂಗತವಾಗಿ ಸಂಯೋಜನೆಗೊಳಿಸುವುದೇ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆಯ

ಸಿದ್ಧಿ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತಿಭಾ ಔಚಿತ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ಪ್ರತಿಭಾ ಔಚಿತ್ಯದಿಂದ ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಔಚಿತ್ಯ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಡ್ರೈಡನ್.

ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಡಾ|| ಜಾನ್ಸನ್ ಮತ್ತು ಡೇವಿಡ್‌ಡ್ರೈಡನ್, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: "ಆತನ ಪಾತ್ರಗಳ ನಡೆನುಡಿಗಳು, ಮಾನವ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ತತ್ವಗಳಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಇಡೀ ಜೀವನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಲ್ಲಿ ಚಲನಶೀಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಮಾನವ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಆತನ ಪಾತ್ರಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಅವು ದೇಶ ಕಾಲಗಳ ಪರಿಮಿತಿಗೆ ಒಳಗೊಳ್ಳದ, ಮಾನವ ಕಾಲದ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅವು ಮೆರೆಯುತ್ತವೆ." ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದೇ 'ಪಾತ್ರೌಚಿತ್ಯ'ದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆ. ಅನೌಚಿತ್ಯದಿಂದ ಸಂಭವಿಸುವ ಅಡ್ಡಿಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಕೃತಿ ರಚನೆಯ ರಹಸ್ಯ. ಔಚಿತ್ಯವೇ ಇದರ ಹಿಂದಿರುವ ಸೂತ್ರ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಈ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಕರಗತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಆತನ ಪಾತ್ರಗಳು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಿಸಬಲ್ಲ ಜೀವಂತ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರುವುದರ ರಹಸ್ಯ' ಎಂದು ಡಾ|| ಜಾನ್ಸನ್ ಮತ್ತು ಡೇವಿಡ್‌ಡೈಡನ್ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತಲ್ಲ.

ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ, ಕಾಲೈಕ್ಯ, ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ ಈ ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳ ವಿವೇಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಔಚಿತ್ಯವು ತತ್ವ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಏಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಸಹ ಚರ್ಚಾಸ್ಪದವಲ್ಲದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಔಚಿತ್ಯವೇ ಇವುಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಮೂಲ ತತ್ವವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು. ಡ್ರೈಡನ್ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಡ್ರೈಡನ್ ನಂತರ ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಮೇಲೆ ಬಂದ ಡಾ|| ಜಾನ್ಸನ್ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಕೊನೆಯ ಮಾತನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ: 'ಒಂದು ಸಾಮರಸ್ಯ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇರಬೇಕು. ಇದೇ ಔಚಿತ್ಯದ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಅಂಶ. ಇದರ ಹೊರತಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಾರದು'.

ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ನಿರ್ವಹಣೆಯು ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹದ್ದು. ಈ ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನೇ ನಮ್ಮವರು ಪ್ರಕರಣದ ಔಚಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧದ ಔಚಿತ್ಯ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ

ಯಾವುದೇ ವಿಮರ್ಶೆ ಅಥವಾ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಎಜ್ರಾಪೌಂಡನವರೆಗೂ ಔಚಿತ್ಯ ತತ್ವವು ವಿಮರ್ಶಕರೆಲ್ಲರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಗೋಚರವಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದರು. ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮತ್ತು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯದ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕೆಲವು ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಿದರು. ಭಾವನೆಯ ಆವೇಶ ಅಬ್ಬರ ಆವೇಗಕ್ಕೂ, ಔಚಿತ್ಯವು ಕಡಿವಾಣ ಹಾಕುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸಾರಿದರು. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯರಂತೆ ಔಚಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕಾರರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿಲ್ಲ.

ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ 'ಔಚಿತ್ಯ' ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ವಿವೇಚನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು, ಇದುವರೆಗೆ ಬಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದು, ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವ್ಯಕ್ತ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ತಾನೇ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಅದು ಹೀಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಬಹುತೇಕ ಇದನ್ನೇ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ತತ್ವವನ್ನಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೆ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ತತ್ವಗಳಿಗೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ತಮಗೇ ಅರಿವಿರದಂತೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕೆಲವರು ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳಮಟ್ಟಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ನಿದರ್ಶನಗಳಿಲ್ಲ.

ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಾಗಲಿ, ಯಾವುದೇ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಔಚಿತ್ಯ ಕುರಿತು ಏನೇ ಸಮರ್ಥನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಸಹ ಅವೆಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಮಾತೇ ವಿನಾ *ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯವು ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಸಿದ್ಧಾಂತವಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಅನೌಚಿತ್ಯವೂ ಸಹ ಔಚಿತ್ಯವೇ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದೆಲ್ಲವೂ ಔಚಿತ್ಯವೇ.* ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನೇ ಹೇಳುವಂತೆ, 'ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಜಿಂಕೆಗೆ ಕೋಡುಗಳಿವೆಯೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು' ಎಂಬ ಮಾತು ಸತ್ಯ. ಇದರಿಂದ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಕೇವಲ ಜ್ಞಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದನ್ನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸಬೇಕು ಅಷ್ಟೇ.

***



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-18



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-19

ಅಧ್ಯಾಯ - ೧೧

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ

Expression

ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕವಿ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರ ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ (Expression) ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅನೇಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂಥವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಮೂರು ಜನರ ತತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಅವರೆಂದರೆ, ಬೆನಡಿತ್ ಕ್ರೋಚೆ, ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಮತ್ತು ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್.

ಬೆನಡಿತ್ ಕ್ರೋಚೆ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಈ ಮೂರು ಜನರಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಚೆನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆತನ ತತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ.

ಮನಸ್ಸಿನ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅರ್ಥವೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ (Expression). ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಕ್ರೋಚೆ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬೆನಡಿತ್ ಕ್ರೋಚೆನ ಪ್ರಕಾರ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಿ ಮೈದೋರುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಅಂತರಂಗಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆಂತರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒಮ್ಮೆ ಹೊಳೆದು, ಮತ್ತೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿ ಬೆಳೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ. ಇದನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನ ಚಿಂತನ ಶೀಲತೆಯೆಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಅದೆಷ್ಟೋ ವಿಚಾರಗಳು ಅಥವಾ ಅನುಭವಗಳು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ಹೊಳೆದ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಆ ಜ್ಞಾನವು ನಮಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮತ್ತೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಥವಾ ತಾರ್ಕಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಆಂತರಿಕ

ಚಿಂತನೆ, ಸಹಜ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ, ಪೂರ್ಣತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ. ಇದನ್ನೇ ಆತನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಹೊರಟ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯು ಅನುಭವವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಬೆಳೆದು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗದೇ ಹೋದರೆ ಅವುಗಳ ಸಹಜ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನು ಕಾಣಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಆಂತರಿಕ ಬೆಳಕಿನ ಭಾವ ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ಚಿಂತನಶೀಲ ಹೃದಯದಿಂದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಹೊರಗೆಡವಿದಾಗ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರ, ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೊಳೆದುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಆ ಅನುಭವವನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ, ಆಂತರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತೊಡಗಿದಾಗ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರವೇ (ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ) ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ಹೊರಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮೂಲ ನೆಲೆ, ಆಂತರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಮಹಾನ್ ಕಲೋಪಾಸಕ ಮೈಕೆಲ್ ಏಂಜಿಲೋ ಹೇಳಿರುವುದು ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹ. 'ಒಬ್ಬ ಚಿತ್ರಕಾರ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೈಯಿಂದ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆನ್ನುವುದು ಔಪಚಾರಿಕ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆತ ಬರೆಯುವುದು ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ'. ಈ ಕಲಾಚಾರ್ಯ 'ಮನಸ್ಸು' ಎಂದು ಆಂತರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೇ ತೋರಿದ್ದಾನೆ. ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರವೂ ಸಹ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಸಮರ್ಥ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನಾಗುವುದು ಈ ಆಂತರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಅನುಭವವನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಯೋಗ್ಯತೆ ಹೊಂದಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಆತ ಸಮರ್ಥ ಕಲಾವಿದನೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ.

ಅಂತರ್ ದೃಷ್ಟಿಯು ಬೆಳೆದು ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಅದು ಇನ್ನೂ ಹೊರಬಂದಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಆಂತರಂಗಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನೇ ಚಿಂತನ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯೆಂಬುದು ಆ ಸಧ್ಯದ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ, ಮುಂದೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದಾದುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಕೂಡಾ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞಾತೀತ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ, ಈ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಹಾಗೂ ಅಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಿಗೆ ಅತೀತವಾದ ಒಂದು ರೂಪ ನೀಡುವ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವೂ ಆಗಿದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಬೆಳೆದಂತೆಲ್ಲ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಈ ಎರಡೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯಾಶ್ರಿತ. ಅಂದರೆ ಒಂದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಆಶ್ರೇಯಿಸಿವೆ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಂತರದ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಬಹಿಃಕರಣ (Extroversion) ಕಲಾನುಭವಕ್ಕೆ ರೂಪುಕೊಟ್ಟು ಕೃತಿಯಾಗಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಬಹಿಃಕರಣ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯತ್ನಪೂರಕವಾಗಿ ಕಲಾವಿದ ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಕ್ರಿಯೆ. ಚಿನ್ಮಯವಾದದನ್ನು ಮೃಣ್ಮಯವಾಗಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಬಹಿಃಕರಣ ಅಥವಾ ಬಹಿರ್ಮುಖತೆ. ಬಹಿರ್ಮುಖತೆ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುವವರೆಗೂ ಕಲಾವಿದನ ಶಕ್ತಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. *ಕಲಾವಿದನ ಕೃತಿಯೆನ್ನುವ ಮಾತು ಮಹತ್ತ್ವದ್ದಲ್ಲ. ಕೃತಿಯೇ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ.*

ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗಿಂತಲೂ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನು ತನ್ನಲ್ಲಿಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆಂಬುದನ್ನು ಕ್ರೋಚೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ: 'ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎಲ್ಲರ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಹುದುಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಪ್ರಮಾಣ ಎಷ್ಟು? ಎಂಬುದೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೇ. ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯ ಅನುಭವಗಳು ಸಂವೇದನೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯಲಾರದೆ ದುರ್ಬಲವಾಗಿ ಹಾಗೆಯೇ ಕರಗಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಹರುಕುಮುರುಕಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕರಣಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗುವಷ್ಟು ದೃಢವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಅವನ ಆಂತರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಿಂದ ಅಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವರಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಭಾವಾನುಭವಗಳು ರೂಪಧಾರಣೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಸಹಜ ಜ್ಞಾನ. ಅಥವಾ ಇದೇ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ. ಮತ್ತು ಇದೇ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ 'ರೂಪ' ವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಬೇರೆಯಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಕ್ರೋಚೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಕೆಲವು ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ 'ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವಗಳಿಗಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾದವುಗಳು. ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವದ ಪರಿಣಾಮವೆಂದು ಒಪ್ಪಿದರೂ ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವವೆಲ್ಲವೂ ಕಲೆಯಾಗಲಾರದು. ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ ಕಲೆಯಾಗಬಲ್ಲದು. ಬೇರೆಯವರ ಅನುಭವ ಕಲೆಯಾಗಲಾರವು'. ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಅಂತರವನ್ನು ಇವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕ್ರೋಚೆ ಹೇಳುವುದು ಬೇರೆ. ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರ ಅವೆರಡಕ್ಕೂ ಮೂಲಭೂತವಾದ

ಅಂತರ ಅಥವಾ ಭೇದವಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದು ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಲ್ಲ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆತನು ಎಲ್ಲರ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಇರುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಕೂಡಾ ಕ್ರೋಚೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳೂ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣ ಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ, ನೀರನ್ನು ಸೋಸುವ ಪಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ (Water Filter) ಮೇಲಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನೀರುಹಾಕಿದರೆ, ಕೆಳಗಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅದೇ ನೀರು ಬರುತ್ತದೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಆ ನೀರು ಶೋಧಿತವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿರುವ ಅನುಭವಗಳೇ ಬಂದರೂ ಅವುಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಪರಿವರ್ತಿತಗೊಂಡ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪರಿವರ್ತಿತಗೊಂಡು ರೂಪಧಾರಣೆ ಮಾಡಿದ ನಂತರವೇ ಅದು ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪ ಎನ್ನುವುದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದು ಸೇರಿದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಹೊದಿಕೆಯಲ್ಲ. ಅನುಭವವನ್ನೇ ರೂಪುಗೊಳಿಸುತ್ತ ಮೂಡಿಬರುವ ಜೀವಂತ ಕ್ರಿಯೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯೆಂದರೆ ಅನುಭವದ 'ರೂಪವೇ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಭವಗಳು ತೋರಿಕೆಯವು ಗಳೆಂದಾಗಲೀ ಗೌಣವೆಂದಾಗಲೀ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ರೂಪಧಾರಣೆ ಮಾಡುವವರೆಗೂ ಅವು ಅಪೂರ್ಣವೆಂದು ಇದರ ಅರ್ಥ. ಅನುಭವ ಕಲಾಕೃತಿಯ ರೂಪಧರಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯ ರೂಪ ಪೂರ್ಣವಾಗದ ಹೊರತು, ಭಾವವೂ ಅನುಭವವೂ ಪೂರ್ಣವಲ್ಲವೆಂಬುದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಸತ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಲ್ಲವೆಂದರೆ ಅಪೂರ್ಣವೆಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಅಲ್ಲ. ಪೂರ್ಣದಿಂದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಸದಾ ಇವುಗಳ ಪ್ರಯಾಣ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಬೀಜ ಮೊಳಕೆಯೊಡೆದು ಚಿಕ್ಕ ಗಿಡವಾದಾಗ ಅದು ಅಪೂರ್ಣವಲ್ಲ ಪೂರ್ಣವೇ. ಮರವಾಗಿ ಬೆಳೆದಾಗಲೂ ಅದು ಪೂರ್ಣವೇ ಹಾಗೆ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಮುನ್ನ ಬೀಜದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಭಾವಗಳೂ ಅನುಭವಗಳೂ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಅನುಭವವೆಂದರೆ, ಕಲೆಯ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳ ಮೂಲಕ ಕಲಾತ್ಮಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗಬಲ್ಲದು ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಹಾಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುವವರೆಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ಧಾರಕವಾದ ಗುಣಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಅನುಭವ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ

ರೂಪಧಾರಣೆ ಮಾಡಿದ ನಂತರವೇ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಕೂಡಾ ಅದು ಮೊದಲು ಪೂರ್ಣಮತಿಗೋಚರವಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಆಂತರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದಾಗ ಅದು ಮತ್ತೆ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿ, ಕಲಾಕೃತಿ ಪೂರ್ಣಗೊಂಡಾಗ ತಾನೂ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳದ ಹೊರತು ಆ ಅನುಭವ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಚೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ, ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದಿದ್ದ ಕ್ರೋಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೆ ತಾನೂ ಅಲ್ಲಿಗೇ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು ಅಷ್ಟೇ.

ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾಕೃತಿ ಪೂರ್ಣಗೊಂಡಾಗ ಕಲಾವಿದನಿಗೇ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಯ ರೂಪವು ಮೊದಲೇ ಸಿದ್ಧವಾದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮೈ ಕೊಡುವ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿಯ ರೂಪ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಅನುಭವವೂ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಸಜೀವಕ್ರಿಯೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದು ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಯ ರೂಪವೇ ಅವುಗಳ ಶರೀರ ಅಥವಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಮತ್ತು ಅನುಭವವೇ ಅದರ ಆತ್ಮ. ಇದು ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಯಲ್ಲಿಯ ವಾಮನನ **ರೀತಿರಾತ್ಮ ಕಾವ್ಯಸ್ಯ** ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದದ್ದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್, ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಲೆಯ ಅಂತಿಮ ಹಂತವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಕ್ರೋಚೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಥಮ ಹಂತ ಮತ್ತು ಅದೊಂದೇ ಹಂತವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರೂ ತಲುಪುವ ಊರು ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ರೀಡ್ ಪ್ರಕಾರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ರೂಪಾತ್ಮಕ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಆಗ ಅದು ಕಲೆ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನೇ ಕ್ರೋಚೆ ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿ ಅಥವಾ ಆಂತರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರೂ ಸಮಾನ ಚಿಂತಕರೇ ಆಗುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಊರಿಗೆ ಹೋಗುವವರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ದಾರಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ರೀಡ್ ಪ್ರಕಾರ 'ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾರದ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಮೈವಳಿಕೆ, ಸಮತೋಲನ, ಲಯ, ಸಾಮರಸ್ಯ ಮುಂತಾದ

ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂಯೋಜನಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರಕಾರ ರೂಪದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಬಾಹ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆಂತರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ರೀಡ್ ಕೂಡಾ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಂತರ್‌ದೃಷ್ಟಿಯ ಅನುಭವಗಳಿಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳುವ ರೀಡ್, ಕ್ರೋಚೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಕ್ರೋಚೆನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಬಹುತೇಕ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವಾದುದಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಸ್ವಾಗತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರ ಕಲಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಆಂತರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಅಥವಾ ಚಿಂತನ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕು. ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಆಂತರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಧಾರಣೆ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಆಂತರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಬಹಿರಂಗ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಬಹಿರಂಗ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನಡೆದ ಮೇಲೆಯೇ ಅಂದರೆ ಆಂತರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ರೂಪಧಾರಣೆ ಪಡೆದ ಮೇಲೆಯೇ ಕಲಾಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ದೃಶ್ಯಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ ಅಥವಾ ದೃಶ್ಯಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ, ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವಾದುದು. ವಿದ್ವಾಂಸರ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳನ್ನು ಉಳ್ಳದ್ದಲ್ಲ. ಕ್ರೋಚೆಯ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಭಾರತೀಯರ **ಕವಿ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರದ** ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಮಾಂತರವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿದೆ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-20



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-21

ಅಧ್ಯಾಯ - ೧೨

ಜಾಗ್ರತೆ ಮತ್ತು ಸುಪ್ತಾವಸ್ಥೆ ಮನಸ್ಸು

Conscious and Subconscious

ಕ್ರಿ. ಶ. 1914ರ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರ, ಕಲಾವಿದರೂ ಕೂಡಾ, ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಸೌಂದರ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಂತ್ಯ ಕಾಣತೊಡಗಿದರು. 'ಸತ್ಯಂ-ಶಿವಂ-ಸುಂದರಂ' ಕಲ್ಪನೆಯು ನಾಶವಾಯಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮನೋ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಥಿಯೋಡರ್ ಲಿಪ್ಸನ್‌ನ ಮೂಲ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ನೆಲೆಯಾಯಿತು. ನಂತರ ಸಿಗ್ಮಂಡ್ ಫ್ರಾಯ್ಡ್, ಜಂಗರ್, ಫೆಚ್ನೆರ್, ಕಾರ್ಲ್‌ಯುಂಗ್, ಫೇರ್‌ಬರ್ನ್ ಕಾಡ್‌ವೆಲ್, ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ ಮುಂತಾದವರು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕ್ರಿ.ಶ. 1920ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾವಿದರು ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕರ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ, ಕಲೆಯನ್ನು ಅಂತರ ಮನಸ್ಸಿನ ಹುಡುಕಾಟದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಕ ಸಾಧಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು.

ಸಿಗ್ಮಂಡ್ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ, ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನೀರೋಗೆ ಇಡೀ ರೋಂ ನಗರ ಹೊತ್ತಿ ಉರಿಯುತ್ತಿರುವುದು ಆನಂದವಾಗಿತ್ತಂತೆ. ಅದನ್ನು ಸಂತೋಷದಿಂದ ನೋಡುತ್ತ ಆತ ಪಿಟಿಲು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ. ಹಿಟ್ಲರ್ ಜನರ ಮೇಲೆ ಅತ್ಯಾಚಾರ ನಡೆಸಿ ಆನಂದಾನುಭೂತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ. ಔರಂಗಜೇಬನು ತನ್ನ ತಂದೆ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮಂದಿರ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿ, ರಾಜ್ಯ ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿ ಸಂತುಷ್ಟನಾಗಿದ್ದನಂತೆ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಕಾರಣ ಏನು? ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಕಷ್ಟಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಏಕೆ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತದೆ? ಮನೋಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಕಂಡುಬರುವುದೇನೆಂದರೆ, ಒಂದೇ ಘಟನೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಒಂದೇ ಘಟನೆಯು ಎರಡು ಸಲ ಘಟಿಸಿದರೆ ಒಂದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಆ ಎರಡೂ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮಾನಸಿಕ ರೋಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ರಾಗಾತ್ಮಕ (ಪ್ರೀತಿ ಪ್ರೇಮ, ಕಾಮ) ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ರಾಗಾತ್ಮಕ ಬೇಡಿಕೆಗಳು ಈಡೇರುವವರೆಗೆ ಅವನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಆರೋಗ್ಯವಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ರಾಗಾತ್ಮಕ

ಬೇಡಿಕೆಗಳ ಹಸಿವು ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳದಿದ್ದಾಗ ಅವನಲ್ಲಿ ಜಡವಾದ ಸ್ವಭಾವ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಪ್ರಕಾರ "ಸುಖವು ಆರೋಗ್ಯದ ಸಮಾನಾರ್ಥಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ದುಃಖವು ಜಗಳದ ಸಮಾನಾರ್ಥಿಯಾಗಿದೆ". ಅಂದರೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮಾನಸಿಕ ರೋಗಗಳಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಬೇಕು. (ಹಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ರೋಗವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾಯಿಲೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುವಂತೆ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರೋಗ ಎಂದರೆ ದೈಹಿಕ ರೋಗವಲ್ಲ, ಮಾನಸಿಕ ರೋಗವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು).

ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನು ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಆಚರಣೆಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಅಪೂರ್ವವಾದ ತಿರುವುಕೊಟ್ಟನು. ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವ ಹಾಗೂ ಆಚರಣೆಗಳ ಮೂಲ ನೆಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅಚೇತನದಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದನು. ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನು ತನ್ನ ಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ 3 ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದನು.

1) ಚೇತನ ಮನಸ್ಸು. 2) ಅರ್ಧಚೇತನ ಮನಸ್ಸು. 3) ಅಚೇತನ ಮನಸ್ಸು. ಮೊದಲನೆಯದಾದ ಚೇತನ ಮನಸ್ಸು, ಮನಸ್ಸಿನ ಸಮಗ್ರ ಜ್ಞಾನ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಹರಿದಾಡುವ ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಚೇತನ ಮನಸ್ಸಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಅರಿವು ನಮಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಯಾವುದೇ ವಿಚಾರ ಚೇತನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಆಕಾರ ಪಡೆದು ಬೆಳಕು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು ಇಂದ್ರಿಯಗಳೊಡನೆ ಕೂಡಿ ಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾದ ಅರ್ಧ ಚೇತನ ಮನಸ್ಸು ಚೇತನ ಮನಸ್ಸಿನ ಹೊರಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಧಚೇತನ ಮನಸ್ಸಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳು, ಸ್ಮೃತಿಗಳು, ಇಚ್ಛೆಗಳು ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಇವು ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚೇತನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಆತುರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಯಾವುದೇ ವಿಚಾರವು ಚೇತನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅವು ಈ ಅರ್ಧಚೇತನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಮೂರನೇಯದಾದ ಅಚೇತನ ಮನಸ್ಸು ಅರ್ಧಚೇತನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮತ್ತೊಂದು ಪದರದಲ್ಲಿ ಅಚೇತನ ಮನಸ್ಸು ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಚೇತನ ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಚಾರಗಳು ಹಾಗೂ ಭಾವನೆಗಳು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಚೇತನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹಾಜರಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಚೇತನ ಮನಸ್ಸಿನ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ತರಲು, ಇಲ್ಲವೇ ಅವುಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಜ್ಞಾನದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ.

ಮನುಷ್ಯನು ಅನೇಕಬಾರಿ ತನ್ನ ಆಚರಣೆಗಳ ಅಥವಾ ನಡವಳಿಕೆಗಳ ಕಾರಣವನ್ನು ಅರಿಯದವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆತನಲ್ಲಿ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಿದ

ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೋ ವಿಶೇಷವಾದ ಕಾರಣವು ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣವು ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಚೈತನ್ಯದ ಹೊರಗೆ ಅವನ ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಳದಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತಗಂಟುಗಳಾಗಿ ನೆಲೆಸಿರುತ್ತದೆ. ಚೇತನ ಮನಸ್ಸಿಗಿಂತಲೂ ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಶಕ್ತಿಯು ಅಧಿಕವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯವು ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನಿಗೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಮನವರಿಕೆಯಾಯಿತು. ಮನುಷ್ಯನ, ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ನಿರ್ಣಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಅಚೇತನ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ವಭಾವದ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಭಿಸಿರುತ್ತವೆ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಅಸಹಾಯಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಈಡೇರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳದಿದ್ದಾಗ ನಮ್ಮ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಆಗ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು, ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅದರ ಕಾರಣ, ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡು, ನನ್ನ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಡುವುದು. ಎರಡು, ನಾವು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸದೇ ನಮ್ಮ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಒತ್ತಿಡುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು. ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಆ ಇಚ್ಛೆ ಮತ್ತು ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸಲು ಜಾಗ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಂತು, ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಪುಟಿಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಮಣಿದು ಮರೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶಕ್ತಿಹೊಂದಿ ವಿಕೃತರೂಪದಲ್ಲಿ ಜೀವನವನ್ನು ಆಳತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವು ಅಚೇತನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಗಂಟುಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಜಾಗ್ರತಮನಸ್ಸು ಸುಪ್ತಮನಸ್ಸು ಎಂದು ಮನಸ್ಸಿನ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತವಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೆಂದರೆ, ಕಾಮಶಕ್ತಿ. ಮನುಷ್ಯನ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಧನೆಗಳ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಕಾಮಭಾವನೆಯಿದೆ. ಮತ್ತು ಇದು ಶಿಶುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ ಎಂದು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳಿರುವುದು. ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸಂಘರ್ಷ ನಡೆಯುವ ಎರಡು ವಿರೋಧ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಯ ಸ್ವಭಾವ. ಇದು ಅಹಂ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಎರಡನೆಯದು ಕಾಮವಾಸನೆ ಅಂದರೆ ಕಾಮಶಕ್ತಿ. ಇದನ್ನು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಲಿಬಿಡೋ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಹಂ ಎಂಬುದು ವಾಸ್ತವ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಪ್ರೇರೇಪಿತವಾದದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಲಿಬಿಡೋ (ಕಾಮಶಕ್ತಿ) ಕೇವಲ ಆನಂದದ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ, ಕೇವಲ ಆನಂದಾನುಭವ ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ರೀತಿನೀತಿಗಳ ಬದ್ಧತೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಹಂ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಜಾಗೃತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಹಂ ಆತನನ್ನು ಆಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ

ಅಥವಾ ಹಗಲುಗನಸಿನಲ್ಲಿ ಲಿಬಿಡೋ,. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ (ಲಿಬಿಡೋ ಮತ್ತು ಅಹಂ) ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸಂಘರ್ಷ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಲಿಬಿಡೋ ಅಹಂಗೆ ಸದಾ ದಬಾಯಿಸಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಲಿಬಿಡೋಗೆ ಯಾವುದೇ ನೈತಿಕ ಬಂಧನಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಹಂ ಸಮಾಜನೀತಿಯ ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಲಿಬಿಡೋದ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಅಹಂ ಹತ್ತಿಕ್ಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅಹಂನ ದಾಳಿಯಿಂದ ಹತ್ತಿಕ್ಕಲ್ಪಟ್ಟ ಲಿಬಿಡೋದ ಅನೇಕ ಆಸೆಗಳು ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ಗಂಟುಗಳಾಗಿ ಆಕಾರಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನೇ ಜಾಗ್ರತ ಮತ್ತು ಅಜಾಗ್ರತ ಅವಸ್ಥೆಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ತನ್ನ ಈ ಮೇಲಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದನು.

ಫ್ರಾಯ್ಡ್, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚೇತನದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೂರು ಅಂಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ : 1.ಇಡ್, 2.ಈಗೋ, 3.ಸೂಪರ್ ಈಗೋ.

ಮೊದಲನೆಯದಾದ ಇಡ್ ಸಹಜಸ್ವಭಾವ ಹಾಗೂ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು ವಾಸಿಸುವ ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಂಗವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಗಳ ರೂಪಗಳು ನಿಶ್ಚಿತ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಕೆಲಸವು ಉದ್ರೇಕಗಳ ಈಡೇರಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇದರ ಬೇಡಿಕೆಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಮನುಷ್ಯನು ನೋವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒತ್ತಡದ ಬಿಡುಗಡೆಯಿಂದ ಅವನು ಸುಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಇದನ್ನು 'ಸುಖ' ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಎರಡನೆಯದಾದ ಈಗೋ ಅಥವಾ ಅಹಂನ ಮೂಲಕ ಈ ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ಅರಿತ ಈಗೋ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚೇತನ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಹಂ ಅಥವಾ ಈಗೋ ಇಡ್ ನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರುವ ಇಚ್ಛೆ ಹಾಗೂ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳಲು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಡ್‌ನ ಅನುಚಿತ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಇದು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಗಂಟುಗಳು ಇಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾದಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮಾನಸಿಕ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಹಂನ ಅಂದರೆ ಈಗೋದ ಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ವಿವೇಕಗಳಿಂದಲೇ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಇನ್ನು ಮೂರನೆಯದಾದ ಸೂಪರ್ ಈಗೋ, ಅಂತರಾತ್ಮನೆಂದು ಕರೆಯಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಈಗೋದ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವಾಗಿದೆ. ಇದು ಈಗೋಗೆ ನೈತಿಕ

ಸಿದ್ಧಾಂತ ಹಾಗೂ ಒಳಿತು ಕೆಡುಕುಗಳ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈಗೋ ಹಾಗೂ ಸೂಪರ್ ಈಗೋ ಈ ಎರಡೂ ಚೇತನಗಳೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಈ ಜಾಗ್ರತ ಮತ್ತು ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸುಗಳ ನಡುವೆ ಬರುವ ಇಡ್, ಈಗೋ ಹಾಗೂ ಸೂಪರ್ ಈಗೋ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆವ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ತೆರೆದಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಇದೇ ಜಾಗೃತ ಮತ್ತು ಸುಪ್ತ ಆವಸ್ಥೆಗಳ ಸಂಘರ್ಷ. ಇದು ಮನಸ್ಸಿನ ಒಳಪದರಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಘರ್ಷದ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು. ಈಗ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೇಗೆ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನೋಡೋಣ.

ಕಲೆಯ ಪ್ರೇರಣೆಯೂ ಸಹ ಸುಪ್ತಾವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಲಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಡಬೇಕು. ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕನಸಿನ ಬೆಳೆವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞಾವಸ್ಥೆಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಚರ್ಚೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಾಗ, ಇವೆರಡೂ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಘಟನಾವಳಿಗಳೆಂದು ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಕನಸು ಕಾಣುವವನು ತನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಕನಸಿನ ರೂಪವನ್ನು ರಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಬಹುತೇಕ ಆಯಾಮಗಳು ಪ್ರಜ್ಞಾ ಸ್ಥರದಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಣಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೂ ಕನಸಿನಂತೆ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಕಲೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕನಸಿಗೆ ಕಲಾವಿದ ರೂಪಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಕನಸು ಕಾಣುವವನು ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಯಾವ ಆಯಾಮಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸಲಾರ. ಕೇವಲ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದ ಕಲಾಕೃತಿ ರಚಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಜೊತೆ ಅದರ ಆಕಾರವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕನಸಿನ ಆವಸ್ಥೆಗೂ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಹಾಗೂ ಅನುಭವಿಸುವ ಸಹೃದಯನ ಆವಸ್ಥೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕನಸಿಗೆ ಹೊರ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ಥಾನವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕನಸಿಗೆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ ಮತ್ತು ಆಕಾರವಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಂಡಿರುವ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕನಸು ಆ ಕಾಲಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ರೂಪಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಹೊಸ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾಕೃತಿ ತನ್ನ ಪ್ರೇರಣೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಯಾವುದೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಜ್ಞಾಸ್ತರಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿರುವುದು ವಿರಳವಾದ ಸಂಗತಿ. ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿಯು ಆಳವಾದ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ತರದಿಂದ ತನ್ನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಪ್ರಜ್ಞಾವಸ್ಥೆಯ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿರಲಿ ಅಥವಾ ಸುಪ್ತಾವಸ್ಥೆಯ ಆಳದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿರಲಿ, ಎಲ್ಲಾ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅಂಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸೃಜನಾತ್ಮಾಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕಲಾಕೃತಿರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು (ಸೂಪರ್ ಈಗೋ) ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವ ಉತ್ಕಟ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹೊರಸೂಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸುಪ್ತಾವಸ್ಥೆಯ (ಈಗೋ) ಜ್ಞಾನವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ, ಲೈಂಗಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಕ್ಷೋಭೆಯಿಂದ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ, ಹಗಲುಗನಸಿನಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕಲೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಹೊರಗೆಡವುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಇದೇ ಪ್ರೇರಣೆ ಎಂಬುದು ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಅನೈತಿಕ ಲೈಂಗಿಕ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ಮನಸ್ಸಿನ ಆರೋಗ್ಯಕರ ಸ್ಥಿತಿ ಅಲ್ಲ. ಸುಪ್ತವಾದ ಅತೃಪ್ತ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು ಅನೈತಿಕ ಲೈಂಗಿಕ ಬಯಕೆಗಳು ಕಲೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಕಾರದಿಂದ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಅಭಿಮತ. ಆದರೆ ಇದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯವೇ? ಎಂಬ ಅನುಮಾನವೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುವ ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಕತ್ತಲೆಯ ನೆಲೆಯೇ ಕಲೆಗಳ ಉಗಮಸ್ಥಾನ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಎಟುಕದ ಈ ಉಗ್ರಾಣ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ದಕ್ಕುವುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಶೇಷ. ಅಂದರೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ, ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದವನೆಂಬುದು ಅಥವಾ ಶ್ರೇಷ್ಠನೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ.

ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಈ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ ಕಲೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಲ್ಲ. ಅದು ಕಲಾವಿದನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಇಂಥ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದ ಆತ ಕಲಾವಿದನಾಗುತ್ತಾನೆಯೇ ವಿನಃ ಕಲೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದ ಆತ ಕಲಾವಿದನಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಮನೋವಿಕಾರದಿಂದ ಅವರ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾದರೆ, ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಮನೋವಿಕಾಸದಿಂದ ಅವನ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಕಾರ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸಗಳಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಲ್ಲ. ವಿಕಾರವೆಂದರೂ ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿವರ್ತನೆ, ವಿಕಾಸವೆಂದರೂ ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿವರ್ತನೆ. ಆದರೆ ವಿಕಾಸವೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಆರೋಗ್ಯಕರ ಸ್ಥಿತಿ. ವಿಕಾರವೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಅನಾರೋಗ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿ. ಇದರಿಂದ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಕಲೆ ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಕಾರದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಕಾಸದಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಮನುಷ್ಯನ ಜಾಗೃತ ಮತ್ತು ಸುಪ್ತ ಆವಸ್ಥೆಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ವಿಷಯವೆಂದರೆ, ಹಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪ್ರಕಾರ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಕಲೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ಅನೈತಿಕತೆಯ ಲೈಂಗಿಕ ಬಯಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಶೈಶವಾವಸ್ಥೆಯ ಲೈಂಗಿಕತೆ (Infantile Sexuality) ಇತ್ಯಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಆಧಾರ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಖಚಿತಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ವಿಚಾರಗಳ ತತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯು ಆತನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನಿಸಿಕೆಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಲಾತತ್ವದ ಪ್ರಕಾರ, ಕಲೆ ಒಂದು ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆ. ಇದನ್ನು ಅನೇಕ ಬಗೆಯಾಗಿ ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. **ನವನವೋನ್ಮೇಷನಶಾಲಿ** ಎಂದು ಈ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಸಿಗ್ಮಂಡ್ ಫ್ರೈಡ್ ಪ್ರಕಾರ, ಕಲೆ ಮನೋವಿಕಾರದಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕಲೆ ಮನೋವಿಕೃತಿಯ ಸಂಕೇತ. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆ ಮನೋವಿಕಾರದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಮನೋವಿಕಾಸದಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಭಾರತೀಯರ ಕಲೆ ಮನಸ್ಸಿನ ವೈಭವದ ಸಂಕೇತ. ಮನೋವಿಕಾರ ಮತ್ತು ಮನೋವಿಕಾಸ ಈ ಎರಡೂ ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಸ್ಥಿತಿಗಳೇ ಆಗಿವೆಯಾದರೂ ಎರಡರಲ್ಲೂ ವೈರುಧ್ಯವಿದೆ. ಮನೋವಿಕಾರ ಎಂಬುದು ಮನಸ್ಸಿನ ಅನಾರೋಗ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಮನೋವಿಕಾಸ ಎಂಬುದು ಮನಸ್ಸಿನ ಆರೋಗ್ಯದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಭಾರತೀಯರ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ಅಂತರ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-22



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-23

ಅಧ್ಯಾಯ - ೧೩

ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಎಂಬ ಕಲಾವಾದ

Art for Art Sake

ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಎಂಬ ಕಲಾವಾದವು ಇಟಲಿಯ ಬೆನಡಿಟ್ ಕ್ರೋಚೆ (1866-1952) ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸನಿಂದ ಉದಯವಾಯಿತು. ನಂತರ ರೋಜರ್ ಫ್ರಾಯ್, ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್, ಎ.ಸಿ. ಬ್ರೆಡ್ಲೆ, ವಾಲ್ಟರ್ ಪೀಟರ್ ಹಾಗೂ ಆರ್.ಜಿ. ಕಲಿಂಗ್ ಉಡ್ ಮುಂತಾದವರು ಈ ತತ್ವದ ಚಿಂತಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ವಿಲಕ್ಷಣ, ಸ್ವಾಯತ್ತ ಹಾಗೂ ಜೀವನ ನಿರಪೇಕ್ಷ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ಜೀವನದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಇದೆ. ಕಲೆಯು ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಚಿಂತನೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬುದು ಇವರ ಅಭಿಮತ. ಕಲೆಯು ಲೌಕಿಕ ಜೀವನಕ್ಕಿಂತ ಸುಂದರವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಅತ್ಯಂತ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟವೆಂದು ಇವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕಲೆಯು ನೀತಿ ಬೋಧನೆಯ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಚಿಂತನದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ, ಇಲ್ಲವೇ ತತ್ವಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಕಲೆಯು ವಿಕೃತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಶುದ್ಧಕಲೆಯು ಸಾಯುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನು ಸಮಾಜ ಚಿಂತಕನಂತೆ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಾರನಾಗಿ ತನ್ನ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಚಿಂತನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡಿಸಲು ಹೊರಟಾಗ ಕಲೆಯು ಹಾನಿಗೊಳಗಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಜ್ಞಾನದ ಇಂದ್ರಿಯಾತೀತ ಆನಂದದ ಮಹತ್ವ ಅರಿಯಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಆನಂದಕ್ಕಿಂತ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಅಲೌಕಿಕ ಆನಂದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡಬೇಕು ಎಂದು ಕ್ರೋಚೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾವಾದಿ ಆಂದೋಲನವು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಜೀವನೋಪಯೋಗಿಯಾದ ಆಂದೋಲನದ ವಿರುದ್ಧ ಹುಟ್ಟಿದ ಶಕ್ತಿಯುತ ಧ್ವನಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವಾಲ್ಟರ್ ಪೀಟರ್ ಎಂಬಾತನು ಈ ಕಲಾವಾದಿ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟನು. ನಂತರ ಗೋತೆಯರ್, ಫ್ಲಾಬೆಯರ್, ಬೋದಿಲಿಯರ್ ಗೋಂಕರ್ ಮುಂತಾದವರು ಈ ಆಂದೋಲನದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡರು. ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಚೆನಿಂದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ತತ್ವವು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಆಂದೋಲನ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು.

'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಕಲಾವಾದಿ ಚಿಂತಕರ ಪ್ರಕಾರ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ಅಥವಾ ವಸ್ತು ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಕಲಾ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ

ಸೌಂದರ್ಯದ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇದೆ. ವಿಷಯದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರೂಪಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯ ಆದರ್ಶ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ತಿಲಾಂಜಲಿ ನೀಡಿ, ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಕಲೆಯ ಏಕಮಾತ್ರ ಗುರಿ ಹಾಗೂ ತತ್ವವಾಗಿದೆ. ಇದು ಕಲಾವಾದಿಗಳ ತೀರ್ಮಾನ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ತತ್ವವೆಂದು ಇವರು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಜೀವನದ ಪರಮಾದರ್ಶವೆಂದು ಇವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಯಶಸ್ವಿ ಹಾಗೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಕ್ರೋಚೆ ತನ್ನ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಐದು ತೆರನಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ : 1) ಕಲೆಯು ಭೌತಿಕ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. 2) ಕಲೆಯು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. 3) ಕಲೆಯು ನೈತಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲ. 4) ಕಲೆಯು ಧೋರಣಾತ್ಮಕ ಜ್ಞಾನವಲ್ಲ. 5) ಕಲೆಯು ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡುವಂತಹದ್ದು. ಅಥವಾ ಕಲೆಯು ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರ ಆಗಿದೆ. ಈಗ ಅವುಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯೋಣ.

1) **ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಭೌತಿಕ ಸತ್ಯವಲ್ಲ** :- ಕಲೆಯು ಭೌತಿಕ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯ ಭೌತಿಕ ಸತ್ಯವು ಅವಾಸ್ತವವಾದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಅದು ಕೇವಲ ವಾಸ್ತವದ (ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ) ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಂಟು ಮಾಡುವಂತಹದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಕಾಲ, ದೇಶ, ಪರಿಸರ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕಲೆಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಬದಲಾಗುವಂಥವುಗಳು. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುಂಪಿಗೆ ಒಳಿತಾಗಿ ಕಾಣುವಂತಹದ್ದು, ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಗುಂಪಿಗೆ ಒಳಿತಾಗಿ ಕಾಣಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಸರಿ ಎಂದು ತೋರಿದ್ದು, ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಗೆ ತಪ್ಪಾಗಿ ತೋರಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಬದಲಾಗುವ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಕಲೆಯ ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟುವುದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಎಂಬುದು ಕ್ರೋಚನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಗೂ ಭೌತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ. ಆತನು ಕಲೆಯನ್ನು ಮಾನವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಒಳಜಗತ್ತಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲೆ ಭೌತಿಕ ಸತ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ಕಲಾವಾದಿಗಳು ಕ್ರೋಚೆನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

2) **ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿ ಕೆಲಸವಲ್ಲ** :- ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿ ಕೆಲಸವಲ್ಲ ಎಂದಿರುವ ಕ್ರೋಚೆ, ಕಲೆಯ ನಿರಪೇಕ್ಷ ಮತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾವಲಂಬಿ ಅಸ್ಥಿತ್ವವು ಕೇವಲ ಆ ಭಗವಂತನದು ಮಾತ್ರ.

ಉಳಿದೆಲ್ಲ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ವಿಷಯಗಳು ಲೋಕದ ಮನುಜರಿಗೆ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ಅಥವಾ ನಿರಪೇಕ್ಷೆಯವುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಗಳನ್ನು ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಹಾಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪ್ರತಿಮೆಯೊಂದಿಗೆ (ಆಕಾರದೊಂದಿಗೆ) ಸಹಜ ಅನುಭವದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲಾವಿದನು ಅತೀಂದ್ರಿಯ ಆನಂದವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಮೀರಿದ ಅಲೌಕಿಕ ಆನಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಹೃದಯರಿಗೂ ಸಹ ಆ ಕಲೆಯಿಂದ ಅಂಥಹದ್ದೇ ಆನಂದ ಉಂಟಾದರೆ ಸರಿ. ಅದರ ಬದಲು ಆ ಸಹೃದಯರು ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸಂದೇಶದಿಂದ ತಮ್ಮ ನಡತೆ ಅಥವಾ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ, ಆ ಕಲೆಯು ಅವರಿಗೆ ಭಾವಿತವಾದರೆ ಅದು ಶುದ್ಧ ತಪ್ಪು ಎಂಬುದು ಕಲಾವಾದಿಗಳ ಅನಿಸಿಕೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅಥವಾ ಶಿಲ್ಪವನ್ನೋ ನೋಡಿ, ಅದರಲ್ಲಿಯ ಸಂದೇಶದಂತೆ ಎಷ್ಟು ಜನ ತಮ್ಮ ನಡೆನುಡಿಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಕಲಾವಾದಿಗಳು, ಇಂಥಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಯೋಜನದ ಕೆಲಸವನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಮಾಡಲಾರದು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ನೀಡುವ ಆನಂದವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಜನವೇ ಆದರೆ ಅದು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮಾರ್ಗಗಗಳಿಂದ ತೀರಾ ವಿಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕವಾದ ಸುಖ ದುಃಖಗಳ ಇಚ್ಛೆ ಅಥವಾ ಉದ್ದೇಶ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಕಲೆಯ ಆನಂದದ ಪ್ರಯೋಜನವು ಅಲೌಕಿಕವಾದದ್ದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕ್ರೋಚೆ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಾದಿಗಳು.

3) ಕಲೆಯು ನೈತಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲ :- ಪ್ಲೇಟೋ, ರಸ್ಕಿನ್, ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಮುಂತಾದ ದಾರ್ಶನಿಕರು, ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ನೈತಿಕ ಕೆಲಸವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತ, ಅಂಥಾ ನೈತಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿಂತನೆಯೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಇವರ ಅಭಿಮತ. ಇವರ ಪ್ರಕಾರ 'ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಕೆಟ್ಟದ್ದರ ಬಗೆಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರ ಹುಟ್ಟಿಸಬೇಕು. ಮಂಗಲವಾದುದರ ಕಡೆಗೆ, ಇಲ್ಲವೇ ನೈತಿಕವಾದುದರ ಕಡೆಗೆ ಜನರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಕರ್ಷಿತಗೊಳಿಸಬೇಕು' ಎಂಬುದಾಗಿದೆ. ಇವರು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ನೀತಿ ಹಾಗೂ ಆದರ್ಶಗಳ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಇರುವ ಮಾಧ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕಲಾವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಇದರಲ್ಲಿಯ ಯಾವ ಕೆಲಸವೂ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. "ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಎರಡನ್ನೂ ಕಲೆಯೊಂದರಲ್ಲೇ ಕೂಡಿಸಿ ನೋಡುವ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಭ್ರಮೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ" ಎಂಬುದು ಕ್ರೋಚೆ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಾದಿಗಳ ತೀರ್ಮಾನವಾಗಿದೆ.

ನೈತಿಕತೆಯು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅದೊಂದು ವ್ಯವಹಾರಿಕ ಕ್ರಿಯೆ. ನೈತಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಇಚ್ಛೆಗಳ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಇಂಥ ಇಚ್ಛೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಹಜವಾದ ಹಾಗೂ ಸ್ವಂತ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ನೈತಿಕ ನೀತಿ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನೈತಿಕತೆಯು ಇಚ್ಛೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಸಹಜಾನುಭೂತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಹೊರಗಿನ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಒಳ್ಳೆಯದು ಅಥವಾ ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ಕೇವಲ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನೈತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯು ಒಳ್ಳೆಯದು ಅಥವಾ ಕೆಟ್ಟದಾಗಿರಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಒಬ್ಬ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಅಥವಾ ಅನೈತಿಕ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ವಿನ್ಯಾಸದ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯ ರೀತಿ ಮಾತ್ರ ನೀತಿ-ಅನೀತಿಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಅನೀತಿಯೂ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯೇ ನೀತಿಯೂ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯೇ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಾನಂದವಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳದು ನೈತಿಕ ಕಾರ್ಯವಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕಲಾವಾದಿಗಳು.

4) ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಧೋರಣಾತ್ಮಕ ಜ್ಞಾನವಲ್ಲ :- ಕಲಾವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಧೋರಣಾತ್ಮಕ ಜ್ಞಾನವು ಯಾವಾಗಲೂ ಸತ್ಯನಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಧೋರಣೆ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಧೋರಣೆಯ ಉದ್ದೇಶವು ಸತ್ಯ-ಅಸತ್ಯಗಳ ಅಂತರ ಗುರುತಿಸುವು ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಧೋರಣೆಯ ಸಂಬಂಧವು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಜೊತೆಗೆ ಹೊರತು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯೊಡನೆ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಸತ್ಯ ಅಸತ್ಯಗಳ ತಾರತಮ್ಯ ಗುರುತಿಸುವುದು ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಯ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತಿ ವಿಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಗಣಿತ ವಿಜ್ಞಾನಗಳಂತೆ ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಯು ನಿರ್ಧಿಷ್ಟ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಾದದ್ದೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಸತ್ಯವಾಗಬಹುದು. ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಅಸತ್ಯವಾದದ್ದೂ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹಕ್ಕೆ ಆನೆಯ ಮುಖ ಜೋಡಿಸುವುದು ಜೀವ ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಅಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಭಾರತೀಯರ ಅಗ್ರದೇವತೆ ಯಾದ ಗಣೇಶನ ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಕೇವಲ ಸಹಜಾನುಭೂತಿಯ ಶುದ್ಧ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಇದರಲ್ಲಿ (ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ) ಧೋರಣೆಗಳು, ಚಿಂತನೆ, ಮನನಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ವಿಕೃತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇವರ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಸಾಯುತ್ತದೆ. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದರ ಅಸ್ಥಿತ್ವದಿಂದ

ದೂರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಧೋರಣಾತ್ಮಕ (ತಾತ್ವಿಕ) ಜ್ಞಾನವಲ್ಲ ಎಂದು ಕ್ರೋಚೆ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಾದಿಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

5) ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ :- ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾನಸಿಕ ಅಥವಾ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಆತ್ಮದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಕ್ರೋಚೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಅಥವಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯವು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ಕಲೆಯು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ವಾದುದಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯವಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಇದೆ. ಇದನ್ನೇ "ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ" ಎಂದು ಕಲಾವಾದಿಗಳು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರ ಸಮಗ್ರ ರೂಪ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕೇವಲ ವೀಕ್ಷಣಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಾಹ್ಯ ಅಸ್ಥಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭವವು ಆಂತರಿಕವಾದುದ್ದು. ಲೋಕದ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಅದನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಸುಂದರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಕಲ್ಪನಾ ಶೀಲತೆಯಿಂದ ಲೋಕದ ವಸ್ತುಗಳ ರೂಪವನ್ನು ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂದಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ, ಆ ಲೋಕವಸ್ತು ಸುಂದರ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಲೋಕವಸ್ತು ಸ್ವತಃ ಸುಂದರವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ವೀಕ್ಷಣೆ, ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮೂಲದ ಸ್ವೀಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಲೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾದ ಅನುಭವದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಲೋಕವಸ್ತುವಿನ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸುಧಾರಣ ರೂಪವನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯವು ಆಂತರಿಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಬಾಹ್ಯ ನಿಯಮಗಳು ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಅದು ಯಾವುದೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಒಳಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ಹೀಗಾದರೆ ಸುಂದರವಾಗುತ್ತದೆ ಹೀಗಾದರೆ ಸುಂದರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಬಾಹ್ಯ ನಿಯಮಗಳು ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಕೇವಲ ಕಲ್ಪನಾ ಮೂಲದ ವ್ಯಾಪಾರವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ಧೋರಣಾತ್ಮಕ ಜ್ಞಾನವಲ್ಲವೆಂದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಿಂದ ಕೂಡಿವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ. ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯು ರೂಪವೇ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಾಣವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕುಂತಕ ಹಾಗೂ ಜಯಂತ ಕೂಡಾ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ, ವಸ್ತು ವಿಷಯ ಅಥವಾ ಅದರೊಂದಿಗಿನ ಶೈಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ತಂತ್ರದ ಸಮನ್ವಯವು ಸೌಂದರ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಿಂದ ವಿಷಯಗಳು, ವಸ್ತುಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪರಿಷ್ಕೃತಗೊಂಡು ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ರೂಪಗಳ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಜನನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೋಚೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ನೋಡುಗನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಆತ್ಮ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರಕಾಶಮಾನ ರೂಪದ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಸೌಂದರ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಆಂತರಿಕ ಅನುಭೂತಿಯು ಅಖಂಡವಾದ ಸಾರ್ಥಕ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯು ಕ್ರೋಚೆ ಪ್ರಕಾರ, ನಮ್ಮ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಆತ ವಿವರಿಸುವುದು ಹೀಗೆ. ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಅಥವಾ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ, ಅದರ ರೂಪದ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ರೂಪದ ದರ್ಶನವನ್ನೇ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ, ಮನನ ಹಾಗೂ ಧ್ಯಾನಗಳ ಮೂಲಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಭಾವದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಅನುಭೂತಿಯೇ ಸೌಂದರ್ಯ. ಹೀಗೆ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡಿದ ಚಿತ್ರವು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿದ ನಂತರ ಅಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನತೆಯ ಕಾರ್ಯನಡೆದು ಅದರಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾನಸಿಕ ಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಮೆ ಎಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ರುತ್ತದೆಯೋ ಆ ಕಲಾ ವಸ್ತು ಅಷ್ಟು ಸುಂದರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯ ಯಥಾವತ್ತಾದ ರೂಪವೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಅಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಫಲ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಾದಿಗಳ ವಾದ.

ಹೀಗೆ ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಇದೆ. ಇದರ ಅರ್ಥ, ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ತನ್ಮಯನಾಗಿರಲಿ ಎಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ನಿಯಂತ್ರಣವೂ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಆತ್ಮ ಸಾಕ್ಷಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ ನಡೆಯಬೇಕು. ಆತನ ಅಂತರಂಗದ ಬೆಳಕಿನಿಂದಲೇ ಆತನ ಕಲೆಯು ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು. ಇದೇ ಕಲಾವಾದದ ಮೂಲ ಮಂತ್ರ. ಅಂದರೆ ಕಲೆಯು ತಾತ್ವಿಕ ನೈತಿಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂದೇಶ ಅಥವಾ ಉಪದೇಶವನ್ನು ಸಾರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲು ಎಂಬುದು ಇವರ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಇದು ಕ್ರೋಚೆ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾದ ನಂತರ ಈ ಬಗ್ಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ವಾದ ಪ್ರತಿವಾದಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-24



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-25

ಅಧ್ಯಾಯ - ೧೪

ಕಲೆಯ ಮಾನವತಾವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ

Art and Humanism

ಕಲೆಯ ಮಾನವತಾವಾದವು ಪಾಶ್ಚಮಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ 15-16 ನೇ ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿದೆ, ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದು ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ಐದುಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಗವದ್ಗೀತೆ, ವೇದ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟ ಪುರಾವೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ರಿ.ಶ. 1ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. 12ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವತಾವಾದವು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ತ್ವ ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ಕುರಿತು ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಈಗಲೂ ಲಭ್ಯವಿರುವ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕಾದದ್ದು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರ ಮಾನವತಾವಾದ ವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಈಗ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸೋಣ.

ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಯುಗಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಹಾಗೂ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮ ಸಂಗತಿಗಳು ಮೂಲ ನೆಲೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವತಾವಾದವೂ ಒಂದು. ಕ್ರಿ.ಶ. 15 ಮತ್ತು 16ನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತತ್ತ್ವವು ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಇದು ಅಂದಿನ ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಹೊಸ ಪ್ರಯತ್ನದ ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರಮಾಡಲು ಪೀಠವೊಂದನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿತು. ಗ್ರೀಕ್ ಹಾಗೂ ರೋಮನ್ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಹೆಕ್ಕಿ ಹಿಡಿದ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಮೇಲ್ಮೆ, ಮರುವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ಮಂಡನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಯಿತು.

ಮಾನವತಾವಾದವೆಂದರೆ, ಸಮಗ್ರ ವಿಶ್ವದ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದ ವಾದ. ಉನ್ನತವಾದ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳೇ ನಮ್ಮೆಲ್ಲ ಸೃಜನಶೀಲ ದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಆದರ್ಶಗಳಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಒಂದು ವಾದ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉನ್ನತವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು, ಈ ವಾದದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಹೋರಾಟವೇ ಈ ಮಾನವತಾವಾದದ ಹಿಂದಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯ.

ಕಲೆಯು ಮೌಲಿಕವಾದುದು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಮೌಲ್ಯ ಯಾವುದು? ಎಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ವಿವರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ನೈತಿಕ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ದೊರೆವ ಔನ್ನತ್ಯದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕಲೆ ಕೇವಲ ಕಾಲಕಳೆಯಲು ಇರುವ ಮನರಂಜನೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಒಂದು ಪ್ರಬಲವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ. ಇಲ್ಲಿಯ ತತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದಕರ ಪ್ರಕಾರ, "ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ"ಎನ್ನುವ ಅತಿರೇಕವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಕಲೆಯು ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದ ದೀಪ್ತವಾದ ಉದ್ಧಾರಕ ಶಕ್ತಿಯೆಂಬ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ನೈತಿಕ ಮಾನವತಾವಾದಿ ಒಳಿತನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಾವು ಕಲೆಯ ಮೂಲದ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಗರ್ಭಿಣಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಸುಂದರವಾದ ಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ, ಅವರ ಮೇಲೆ ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಪರಿಣಾಮಗಳು, ಅವರ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಮಗುವಿನ ಮೇಲೆಯೂ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಅಳುತ್ತಿರುವ ಕಂದನನ್ನು ಶಾಂತವಾಗಿಸಲು ಜೋಗುಳದ ಹಾಡು ಪರಿಹಾರವಾಗಿದೆ. ಮೃಗಗಳನ್ನು ಪಳಗಿಸಲು ಹಾಗೂ ಆಕರ್ಷಿಸಲು ಪುಂಗಿ, ಕೊಳಲುಗಳ ಸುಮಧುರ ನಾದಗಳು ಸಮರ್ಥವಾಗಿವೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಕ್ರೌರ್ಯ ಕೋಪಗಳನ್ನು ಕರಗಿಸಲು, ಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಶಿಲ್ಪಗಳ ದೇವತಾ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿವೆ. ಬೇರೆಯವರು ನಮ್ಮನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅವರಿಗೆ ನಮ್ಮ ಚರ್ಮದ ಮೇಲೆ ಇರುವ ಹಚ್ಚೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ, ನಮ್ಮ ಉಡುಗೆ ತೊಡಿಗೆಗಳ ಮೇಲಿರುವ ಕಲಾತ್ಮಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಅವಯವಗಳಲ್ಲಿ ರಾರಾಜಿಸುತ್ತಿರುವ ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಆಭರಣಗಳಿಂದ ನೋಡುಗರು ನಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆ ಸದ್ಭಾವನೆ ಸಮ್ಮೋಹಗಳನ್ನು ಹೊಂದಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇವೆ. ದೈಹಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ದಣಿವುಗಳನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೇ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಆಲಿಸುವುದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಕಲೆಗೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ಹಾಗೂ ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ. ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಮಾನವನ ಮೃಗೀಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಾಧುವಾಗಿ ಮಾಡುವುದೇ ಮಾನವತಾವಾದದ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ.

ಕಲೆಯ ಪುನರುತ್ಥಾನಗಳ ಮಾನವತಾವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅನೇಕ ಮಹಾನುಭಾವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂಥವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಈಗ ನೋಡೋಣ. ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾದ

ಅಥವಾ ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದಾದ ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ನಿರ್ಧಾರವಾಗಬೇಕು. ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳು ಮಾನವೀಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅರಿವು ಹಾಗೂ ಅದರ ಯಶೋಗಾನಗಳಾಗಿವೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಮೌಲ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನೇ ಕಲಾವಿದನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಜೀವನದ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ವಿಮರ್ಶಕನು ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಿರ್ಣಾಯಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮಾನವತಾವಾದಿ ಅನುಭೂತಿಯು ತೃಪ್ತಿದಾಯಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ಸುಖಾಂತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಲೆಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನೈತಿಕತೆಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಮಾನವತಾವಾದಿ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದ ಕಟ್ಟಿಹಾಕಬಾರದು ಎಂದು ಆತ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನೂ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸರಳೀಕೃತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಹೊಂದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಯಿಂದ ಬರುವ ಆನಂದ ಮನಸ್ಸಿನ ಉದ್ರೇಕವಾಗಬಾರದು. ಮನಸ್ಸಿನ ಶೋಧನೆಯಾಗಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಆತ ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳೊಡನೆ ಸಂಗತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳೆಂದರೆ, ಕೇವಲ ಸಂಕುಚಿತವಾದ ನೀತಿಪಾಠಗಳಲ್ಲ. ದೇಶ, ಕಾಲ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ನೀತಿ ನಿಯಮಗಳ ಹೊರಪದರಿಗೆ ಅದು ಸೀಮಿತವಾದುದೂ ಅಲ್ಲ. ಈ ತೋರಿಕೆಯ ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಿಂದೆ, ಎಲ್ಲ ಮಾನವ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಆತನನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ. ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಬಹುಮುಖವಾದ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿಗಳಿಗನುಗುಣ ವಾಗಿಯೂ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಬದಲಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾರೇ ಆದರೂ ಯಾವುದೇ ವೃತ್ತಿಯವರಾದರೂ ಎಲ್ಲರೂ ಮೂಲತಃ ಮಾನವ ವರ್ಗಕ್ಕೇ ಸೇರಿದವರು. ಕಲಾವಿದನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದು ಈ ಮೂಲಭೂತ ವಾದ ಮಾನವತಾವಾದಿ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು. ಮಾನವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೆಂದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೇ, ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರು ಮತ್ತು ನೀತಿಬೋಧಕರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಲಾವಿದರೇ ನೈತಿಕ ತಳಹದಿಯ ನಿರ್ಮಾಪಕರೆಂದು ಶೆಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನು ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಉದಾಹರಿಸಿ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ.

ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ "ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ"ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಧರ್ಮ, ಶಿಕ್ಷಣ, ಭಾವ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಹಾಗೂ ಕಲ್ಯಾಣ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಗೈರುಹಾಜರಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದರೆ ಅದು ನಿರರ್ಥಕವಾದುದು. ಕಲೆಗಳು

ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಾಲ್ಪನಿಕವೂ ಅಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಭಾವಗಳೂ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯ ಸಂಬಂಧವು ಈ ಜೀವನದ ಒಂದು ಅನುಭವದೊಡನೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಕಲೆಯನ್ನು ಜೀವನದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದು, ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಅನುಭವವು ಕೂಡಾ ಜೀವನದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮಾನವೀಯ ಸುಖದ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ದಲಿತೋದ್ಧಾರ, ಸದ್ಭಾವಗಳ ವಿಸ್ತಾರ ಹಾಗೂ ಮಾನವ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವದ ಪಾರಸ್ಪರಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಸದೃಢಗೊಳಿಸುವ ಕಲೆಯೇ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಪ್ರಕಾರ ಶ್ರೇಷ್ಠಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಯಾವ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಅನುಭವವಿದೆಯೋ ಅದುವೇ ಮಹಾನ್ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್.

ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್‌ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರಸನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕೂಡಾ ಮಾನವತಾವಾದಿ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಲೌಕಿಕ ಭಾವಾನುಭವದ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಕಲಾವಿದ ಇರುವಾಗ ಮೌಲಿಕವಾದ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆ ಹಂತದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಕಲಾಕೃತಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಕ್ರೋಶಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮಾನವಿಯತೆಯ ಮೌಲ್ಯದಿಂದ ಹೊರತಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದ ಲೋಕಭಾವವನ್ನು ನಿರಸನಗೊಳಿಸಿದರೆ, ಆತನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಇಷ್ಟಾನಿಷ್ಟಗಳು ಅಳಿದು ಕಲಾತ್ಮಕ ವಿಭಾವವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದು ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಅದು ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಸುಗ್ರಾಸಮಿಷ್ಟಾನ್ನ ಆಸ್ವಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಎಲಿಯಟ್.

ಹಾಗೆಯೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವತಾವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮೆರೆಯಲು ಕಾರಣವಾದದ್ದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ. ಮಾನವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮೂಲ ಅಂಶವನ್ನು ಮತ್ತು ರೂಪ ರೇಷೆಗಳನ್ನು ಅದು ಗ್ರಹಿಸಿತು. ಸಮಷ್ಟಿಯ ಉದ್ಧಾರದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಾಧನಗಳನ್ನಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಾದಿ ಕಲೆಗಳ ಮಹತ್ತರವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅದು ರೂಪಿಸಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಅಡಿಗಲ್ಲು ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಆದರೂ ಅದೊಂದರಿಂದಲೇ ಕ್ರಾಂತಿ ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಲೆನಿನ್ ನಂಬಿದ್ದನು. ವರ್ಗಸಹಿತ ಸಮಾಜವನ್ನು, ವರ್ಗರಹಿತಮಾಡಲು ಕಲೆಗಳು ಅವಶ್ಯವೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ನಂಬಿಕೆ. ಅದು ಕೂಡಾ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಅನುಭವದ ಮಾನವೀಯ ಆಸ್ವಾದನೆಗಳನ್ನು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಪಡೆಯುವಂತಾಗಬೇಕೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಲೆನಿನ್ ಬಯಸಿದ್ದರು. ಅಂದರೆ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ

ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೂ ಮಧ್ಯ ಇರುವ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಒಡೆದು ಹಾಕಬೇಕೆಂಬುದೇ ಆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಜನತೆಯ ಹಿತಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಕಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಪರಿಸರವನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದು ಇವರ ಆಸೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅದರಂತೆ ಈ ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವತಾವಾದಿ ಕಲೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ತಲೆ ಎತ್ತಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಎಂಬ ವಾದ ಮರೆಗೆ ಸರಿದು ಕಲೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ಚಿಂತನೆಗೆ ಕಂಕಣಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು.

ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಲೆನಿನ್ನರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲಾನುಭವದ ಸುತ್ತ ಕವಿದಿದ್ದ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅಲೌಕಿಕ ಅನುಭವದ ಮಂಜಿನ ತೆರೆ ಸರಿಯಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ರಷ್ಯನ್ ಕಲಾವಿದರು ಸಮಾಜದ ದುಃಖವೇ ತಮ್ಮ ದುಃಖವೆಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ಇಡೀ ಸಮಾಜದೊಡನೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಏಕೀಭವಿಸಿಕೊಂಡರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮಾನವೀಯತೆ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರು. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವಾಗ, ಅದು ಹೊಂದಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಶ್ಚಲ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳಿದರು.

'ಸತ್ಯ' ಒಂದೇ ಆದರೂ ಅದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮಾತೆಂದರೆ, ಲೋಕಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲಾಸತ್ಯಗಳನ್ನು. ಈ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಇವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ರೀತಿಗಳು ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಲೋಕಸತ್ಯದ ಯಾಂತ್ರಿಕ ನಿರೂಪಣೆ ಕಲೆಯಾಗದು. ರಾಜಕೀಯ, ನೈತಿಕ, ತಾತ್ವಿಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸೇರಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಮಾನವೀಯ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರಿವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ರಾಜಕೀಯ ತತ್ವದೊಡನೆ, ರಷ್ಯನ್‌ಕಲೆ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅದು ಪ್ರಚಾರಾತ್ಮಕವಾಗದೇ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಾಧನೆಯ ಉತ್ತುಂಗ ಶಿಖರಕ್ಕೆ ಏರಿರುವುದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ರಾಜಕೀಯದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು, ತಾತ್ವಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮಾನವತೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೇ ಈ ಸಾಧನೆಯ ರಹಸ್ಯ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಈ ಕಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹೊರಗಟ್ಟಿತು. ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಸತ್ಯ ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಇವರ ದೃಷ್ಟಿ. ಧರ್ಮವು (Religion) ಮನುಷ್ಯನ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಆತನ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಅಮಾನವೀಯ ಅಧಿಪತ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಕಲೆಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಬದುಕಿನಿಂದ ದೂರವೇ ಇರಬೇಕೆಂಬುದು,

ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮೀಮಾಂಸಕರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಿತ್ತು. ಮಾನವನ ಇತಿಹಾಸದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಧರ್ಮದ ದುರುಪಯೋಗವನ್ನೇ ನಾವು ನೋಡುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ನಿರ್ಧಾರ ಸಹಜವೆಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಒಂದು ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅತಿರೇಕವು ಪರಿಹಾರವಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಮೇಲ್ವರ್ಜೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ಶ್ರೀಮಂತ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ ಹೊಡೆದುಹಾಕಿತು. ಇದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಸಾಧಿಸಿದ ಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಯೇ ಇದು. ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳನ್ನೂ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಮುಟ್ಟುವಂತಾಗ ಬೇಕೆಂಬುದು ಇವರ ಗುರಿ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗ ಬೇಕಾದರೆ, ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳ ಅಥವಾ ವರ್ಗ ರಹಿತವಾದ ಮಾನವ ಸಾಧಾರಣ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು, ಆಸೆಯ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಕಲೆ ಚಿತ್ರಿಸುವಂತಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇವರ ಇಂಗಿತವಾಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಅವರ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಅಂಶಗಳಿಂದಲೇ ಅವರನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತಬೇಕೆಂಬ ಗುರಿ ಮಾನವೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿತವಾಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವರ್ಗಹಿತದ ಕಳಕಳಿ, ಅದರ ತತ್ವ ನಿಷ್ಠೆಯ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿ, ಮಾನವೀಯತೆಯ ಕಾಳಜಿಯಿಂದ ಮೂಡಿ ಬಂದಂಥವು. ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಜಟಿಲವಾದ ಕಗ್ಗತ್ತಲೆಯ ಕಾಡಿನ ನಡುವೆ, 'ಇಂದು ಜಗತ್ತು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವುದು, ತನ್ನ ಬೆಳಕಿನ ಕಿರಣವನ್ನು. ಅದನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಹರಿಬಿಡುವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಚೈತನ್ಯ ನೀಡಿ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕಹಳೆಯನ್ನು ಮೊಳಗಿಸುವ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು' ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ರಷ್ಯನ್ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಿವೆ.

ಸೋವಿಯತ್ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಲೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಎತ್ತಿಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ಮಾನವನ ಆಂತರಿಕ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಗಂಭೀರವಾದ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಅದು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಧರ್ಮವನ್ನು (Religion) ಅದು ಹೊರಗಿಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಮಾನವ ಧರ್ಮವನ್ನು ಅದು ಪೋಷಿಸುವ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತು. ಅದು ಮಾನವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಶೋಧನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮತೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿತು. ಆಂತರಿಕ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಕ್ಕಿದ್ದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಕಲೆ ವಹಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೂ ಸಹ ಕಲೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅನುಭವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸುವ ಜೀವಂತ ಚಿತ್ರಣ, ಮಾನವೀಯ ನಡೆ ನುಡಿಗಳ ವಿಕಾಸ, ಮಾನವನ ಆಸ್ತಿತ್ವದ ಅತ್ಯಂತ ಆಂತರಿಕವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ, ಜೀವನ, ಮರಣ, ಆನಂದ, ಕರ್ತವ್ಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರತಿಭೆಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಧರ್ಮ ಇನ್ನಾವುದಿದೆ? ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳೊಡನೆ ಫಲಪ್ರದವಾದ ಸಂಪರ್ಕ, ಮಾನವನ ಆಂತರಿಕ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ಅಥವಾ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆಂಬ ಕೊನೆಯ ಮಾತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೋವಿಯತ್ ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತುತ್ತತುದಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ (Religion) ಏರುಪೇರುಗಳು ಆಗಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೂ, ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳೂ ತಲೆದೋರಬಹುದು. ಧರ್ಮವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ಮಾನವ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದುದು, ಅಂದರೆ ಮಾನವೀಯತೆಗೆ ಸಮಾನವಾದುದು, ಅಷ್ಟು ಶಾಶ್ವತವಾದುದು ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಮೇಲೆ ಆಧಾರಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳು, ಮೂಲಭೂತವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು, ಮಾವೀಯತೆಯನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳ ಇದುವರೆಗಿನ ಒಟ್ಟು ನೋಟದಿಂದ ಇದನ್ನು ಮನಗಾಣಬಹುದು.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-26



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-27

ಅಧ್ಯಾಯ - ೧೫

ರುಚಿ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ
Taste and Beauty

ರುಚಿಗೂ ಕಲೆಗೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತಳುಕು ಹಾಕಿರುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವುದು ಕೇವಲ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ 400 ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ. 646 ಕಲೆಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತೆರನಾಗಿ, ಅನೇಕ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿರುವ ವಾತ್ಸ್ಯಾಯನ ಮುನಿ, ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಪ್ರಥಮನಾಗಿ, ಕಲಾವಾಙ್ಮಯದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಆದ್ಯ ಆಚಾರ್ಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈತನು ಪಾಕಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳನ್ನು, **ಚತುಷ್ಪಷ್ಠಿ** ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತನ ಪ್ರಕಾರ ಪಾಕಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಒಂದು ಕಲೆಯೇ. ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರುಚಿತರ್ಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನಿಲುವು ನೆಲೆನಿಂತಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಅದರ ವಿವರಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಅನಗತ್ಯ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾವೀಗ ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಬೇಕಾದದ್ದು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರುಚಿತರ್ಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು.

ಲಾಕ್ ಮತ್ತು ಬರ್ಕ್ಲೀಯರಂತೆ ಡೇವಿಡ್ ಹ್ಯೂಮ್ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭೧೧ - ೧೭೭೬) ಕೂಡ, 'ಇಂದ್ರಿಯ ಗೋಚರವಾದುದು ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯ' ಎಂದು ಹೇಳುವ ಮೂಲಕ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವ ವಾದವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಬ್ಬರನ್ನು ಹ್ಯೂಂ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರೂ ಸಹ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವ ವಾದದ ಮೂಲ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ತಾರ್ಕಿಕ ಔನ್ನತ್ಯದತ್ತ ಕರೆದೊಯ್ಯಲಿಲ್ಲವೆಂದು, ಈ ಇಬ್ಬರ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅಸಾಮಾಧಾನ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಮಾಡದಿರುವ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವ ವಾದವನ್ನು ಹ್ಯೂಂ ಪರಮೋಚ್ಚವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ಹ್ಯೂಂ ಪ್ರಕಾರ "ಜ್ಞಾನೋತ್ಪತ್ತಿಯ ಮೂಲ ನೆಲೆ ಕೂಡ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವೇ ಆಗಿದೆ. ಜ್ಞಾನದ ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವೇ ಹೊರತು ಆಲೋಚನೆಯಾಗಲಿ, ಪ್ರತಿಭಾನವಾಗಲೀ (Intuition) ಅಲ್ಲ ಎಂದು ತನ್ನ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಹ್ಯೂಂ ಹೇಳಿದ. ಇದರಿಂದ ಇವನನ್ನು "ಕಟ್ಟಾ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವ ವಾದಿ" ಎಂದು ಕರೆದರು. ಇವನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಂವೇದನಾ ಪಂಥ (Sensationalism) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹ್ಯೂಂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ, ನೀತಿ ಶಾಸ್ತ್ರ, ದೇವತಾ ಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಮತಧರ್ಮಗಳ ತತ್ವದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯುಳ್ಳವನಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಇದರಿಂದ ಇವನನ್ನು ಒಬ್ಬ ಮಹಾನ್ ಸಂದೇಹವಾದಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಈತನ ಈ ಸಂದೇಹವೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ರುಚಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ; ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಒಂದು ಕಾರಣವೂ ಆಗಿರಬಹುದು.

ಡೇವಿಡ್ ಹ್ಯೂಮ್ ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲಕ ರುಚಿಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ರುಚಿ ತರ್ಕಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮತ್ತು ಈತನು ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲಕ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವನು ಅಭಿರುಚಿ ಹಾಗೂ ವಿವೇಕಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಹ್ಯೂಮ್ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯವು ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಥವಾ ಆಕಾರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ನಿಸರ್ಗದ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ಇಂತಹ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ನಮಗೆ ಸಂತೋಷವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಆತ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯವು ಆನಂದಮಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕುರೂಪತೆಯು ಅಸಂತೋಷಮಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹ್ಯೂಂ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯವು ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಇವನು ಸೌಂದರ್ಯದ ದೈವೀ ಉತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಡೇವಿಡ್ ಹ್ಯೂಂ ಪ್ರಕಾರ ಕಲಾವಿದನ ಕಲ್ಪನೆಯು ದೈವದತ್ತ ಕೊಡುಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲSS ಅದು ಈ ಪೃಥ್ವಿಯ ಕೊಡುಗೆ ಕೂಡ. ಕಲೆಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಮಾನವೀಯ ಸ್ವಭಾವದ ಪರಿಚಯ ತೀರಾ ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇವನು ಕೇವಲ ದೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಶ್ರವಣೇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದ ಸಾಧನಗಳೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಇಂದ್ರಿಯದಿಂದ ರುಚಿಪೂರ್ಣ ಹಾಗೂ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಿತಕರವಾದ ಸಂವೇದನೆಯು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವಾಗಿದೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗೂ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಅಭಿರುಚಿಪೂರ್ಣ ಮನೋಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುತ್ತವೆ. ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ ಮಾರ್ಗಗಳಾಗಿವೆ. ಆ ಮಾರ್ಗಗಳ ಮೂಲಕ ಸೌಂದರ್ಯವು ಆತ್ಮದವರೆಗೂ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಹವ್ಯಾಸಗಳು ಸೌಂದರ್ಯಪೂರ್ಣ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಹ್ಯೂಂ ಪ್ರಕಾರ ನಾವು ಒಂದು ವೇಳೆ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಸುಂದರವೆನ್ನುತ್ತೇವೆ, ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಹವ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ಭಾವತೀವ್ರತೆಗಳು ಸಹಪಾಲು ಪಡೆದಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯ ಕಾರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಪಶು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ನಮಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ವಾಸ್ತವಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ವಿವೇಕ ಹಾಗೂ ಅಭಿರುಚಿಗಳು ಕೂಡಾ ಭಿನ್ನ ವಿಷಯಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ವಿವೇಕವು ಸತ್ಯ ಅಸತ್ಯಗಳ ಅರಿವು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಭಿರುಚಿಯು ಸೌಂದರ್ಯ,

ಭಾವನೆ ಹಾಗೂ ಕುರೂಪತೆಯ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ವಿವೇಕವು ವಿರಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸುಖ-ದುಃಖಗಳ ಅನುಭವಗಳು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿರುಚಿಯು ವೇದನೆ ಹಾಗೂ ಆನಂದಗಳ ಅನುಭವಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸುಖ ದುಃಖಗಳ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನಿ ಹಾಗೂ ಕಲಾಪ್ರೇಮಿ ಮಾಡಿದಾಗ ಇಬ್ಬರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಹಾನ್ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೂ ಸತ್ಯದ ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಲಾಪ್ರೇಮಿಯು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯದೊಡನೆ ಆತ್ಮೀಯತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನು ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ವಂಚಿತನಾದರೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬನು ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಡೇವಿಡ್ ಹ್ಯೂಂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ರುಚಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕ್ರಾಲಿಕ್ ಹಾಗೂ ಗುಯೌ ಇವರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳೇ ಬೇರೆ. ಅವರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯೋಣ.

ಜರ್ಮನ್ ದೇಶದ ಕ್ರಾಲಿಕ್ ಮತ್ತು ಗುಯೌ ಇವರ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಚ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ಕಲೆಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ರುಚಿ ಸ್ಪರ್ಶಗಳ ಕಲೆಗಳೂ ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಂಡಿವೆ. ಕ್ರಾಲಿಕ್ ತನ್ನ ಕಲೆಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ರುಚಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಲೆಯನ್ನು ರಸೇಂದ್ರಿಯದ ಕಲೆ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಈ ರಸೇಂದ್ರಿಯದ ಅಥವಾ ರುಚಿಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಸಾಮಾಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಭಾಷೆ ಇತರ ಅನೇಕ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಗು ಹಾಗೂ ನಾಲಿಗೆ ರುಚಿಯ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ರುಚಿಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಲೆಯನ್ನು "ಪಾಕ ಕಲೆ" ಯೆಂದು ಅವನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಇದು ಔಪಾಧಿಕವಾಗಿ ಸರಿ ಎಂದು ಲಿಯೋ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಕ್ರಾಲಿಕ್ ಪ್ರಕಾರ, ಒಂದು ಪ್ರಾಣಿಯ ಹೆಣವನ್ನು ಎಲ್ಲ ವಿಧದಲ್ಲಿಯೂ ರುಚಿಕರವಾದ ಪದಾರ್ಥವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಪಾಕಕಲೆ, ಬಾಣಸಿಗಕಲೆ ಇಲ್ಲವೇ ಅಡಿಗೆಕಲೆಯು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಕಲಾ ಸಾಧನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದನ್ನು ಪಾಕ ಕಲೆಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮಾತೇನು ಬಂತು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಏಳುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಇಷ್ಟವಾದದ್ದೆಲ್ಲ ಸುಂದರವೇ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಇದು ಸುಂದರ ಮತ್ತು 'ಕಲೆ'ಯ ಪ್ರಕಾರವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ತಿನ್ನಬಹುದಾದುದರ ರುಚಿಯ ತತ್ವದಲ್ಲಿಯೂ

ತಿನ್ನುವ ವಿಧಾನವಲ್ಲಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಯಾವುದೇ ಭಾವನೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕಾದ ಭಾವನೆಯೊಡನೆ ಸಾಮರಸ್ಯ ಗೊಂಡಿರುವಂತೆ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು. ಅಂದರೆ ತಿನ್ನುವಾಗ ರುಚಿಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭೂತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಬೇಕು.

ಗುಯೌನದೂ ಇದೇ ಪ್ರಕಾರದ ಚಿಂತನೆ. ಅಂದರೆ ಕ್ರಾಲಿಕ್ ಮಾದರಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಅವನು ಸ್ಪರ್ಶ, ರುಚಿ, ವಾಸನೆಗಳು ಕಲಾ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಲ್ಲವೆಂದು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಯನೇಂದ್ರಿಯದ ಬದಲಾಗಿ ಅಂದರೆ ಕಣ್ಣು ನೀಡಲಾರದ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮೂಗು ಮತ್ತು ನಾಲಿಗೆಗಳು ನೀಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಇವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ನಿಜವಾದ ರಸಾನುಭವವಾಗಿರುವ ರುಚಿಯ ಸುಖಗಳನ್ನು ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಗಮನದಿಂದ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದು ಇವನ ಅಭಿಮತ. ಬೆಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾಗ ತಾನು ಕುಡಿದ ಒಂದು ಲೋಟಾ ಹಾಲು ಹೇಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಅಥವಾ ರಸಾನುಭವ ನೀಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇವನು ಸೊಗಸಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕ ಅನುಭವಿಸುವ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಕಲೆ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣಿಸುವಷ್ಟು ಸರಳವಲ್ಲ. ಕಣ್ಣಿನಂತೆಯೇ ಇತರ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಅನುಭವಿಸುವ ಅನುಭವಗಳೂ ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಇವನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. ಮತ್ತು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ರುಚಿ ಹಾಗೂ ವಾಸನೆಗಳ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸೇರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಇವನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ರುಚಿತರ್ಕ ಕುರಿತು ಲಿಯೋ ಟಾಲಸ್ಟಾಯ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೀಗಿದೆ: ಯಾವುದೇ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಗುರಿಯು ನಮ್ಮ ಸಂತೋಷ ಮಾತ್ರವೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಿದರೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಆ ಸಂತೋಷವಷ್ಟರಿಂದಲೆ, ಲಾಕ್ಷಣೀಕರಿಸಿದರೆ, ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣ ವೊಂದು ಮಿಥ್ಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಣೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿರತಕ್ಕದ್ದು ಇದೇ. ಈಗ, ಆಹಾರದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ, ಆಹಾರವನ್ನು ತಿನ್ನುವಾಗ ನಾವು ಪಡೆಯುವ ಸಂತೋಷದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇದೆಯೆಂಬುದು ಯಾರ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಹೊಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆಹಾರದ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ರುಚಿಸಂತೃಪ್ತಿ ಆಧಾರವಾಗಲಾರದು. ತತ್ಕಾರಣದಿಂದ, ನಮಗೆ ರೂಢಿಯಾಗಿರುವ ಮತ್ತು ನಮಗೆ ಸಂತೋಷ ಕೊಡುವ ಅಡುಗೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮಾನವಾಹಾರವೆಂದು ಘೋಷಿಸುವ ಅಧಿಕಾರ ನಮಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಸೌಂದರ್ಯ ಅಥವಾ ನಮ್ಮನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸ ತಕ್ಕದ್ದು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲೂ ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗಲಾರದು. ಅಥವಾ ನಮಗೆ ಸಂತೋಷ ಕೊಡುವ ವಸ್ತುಸರಣಿ ನಿಜವಾದ ಕಲೆಯ ಮಾದರಿಯಾಗಲಾರದು.

ಕಲೆಯ ಗುರಿ ಹಾಗೂ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಇದರಿಂದ ನಾವು ಪಡೆಯುವ ಸಂತೋಷದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದೆಂದರೆ, ಆಹಾರವನ್ನು ತಿನ್ನುವಾಗ ಪಡೆಯುವ ಸಂತೋಷವೆ ಅದರ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದಂತೆ. ಸಂತೋಷವೆ ಆಹಾರದ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವ ಜನ, ತಿನ್ನುವುದರ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಗೆ ತಿಳಿಯಲಾರರೋ ಹಾಗೆಯೆ, ಸಂತೋಷವೆ ಕಲೆಯ ಗುರಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಜನ ಅದರ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅರಿಯಲಾರರು. ಏಕೆಂದರೆ, ಯಾವುದರ ಅರ್ಥ ಬದುಕಿನ ಇತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೊಡನೆ ಅದರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿದೆಯೊ ಆ ಚಟುವಟಿಕೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಸಂತೋಷದ ಹುಸಿಯು ಅಪವಾದಾತ್ಮಕವು ಆದ ಗುರಿಯನ್ನು ಅವರು ಆರೋಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಿನ್ನುವುದರ ಗುರಿ ದೇಹಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಜನ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಂತೋಷ ಆ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಗುರಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದನ್ನು ಅವರು ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಹೀಗೆಯೆ. ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆಯ ಗುರಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂದರೆ, ಸಂತೋಷ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದನ್ನು ಜನ ನಿಲ್ಲಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅವರು ಕಲೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಯ ಗುರಿಯಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಂಗೀಕಾರ (ಎಂದರೆ, ಕಲೆಯಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಸಂತೋಷ,) ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ನೆರವಾಗುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕಲೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪರಕೀಯವಾದ ಪ್ರಾಂತವೊಂದಕ್ಕೆ (ಇಂಥ ಉತ್ಪನ್ನವೊಂದು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೇಕೆ ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಬೆರೊಬ್ಬನನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಮನಶ್ಯಾಸ್ತ್ರೀಯ, ದೇಹಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳಿಗೆ) ವರ್ಗಾಯಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಇಂತಹ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣವನ್ನು ಅಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

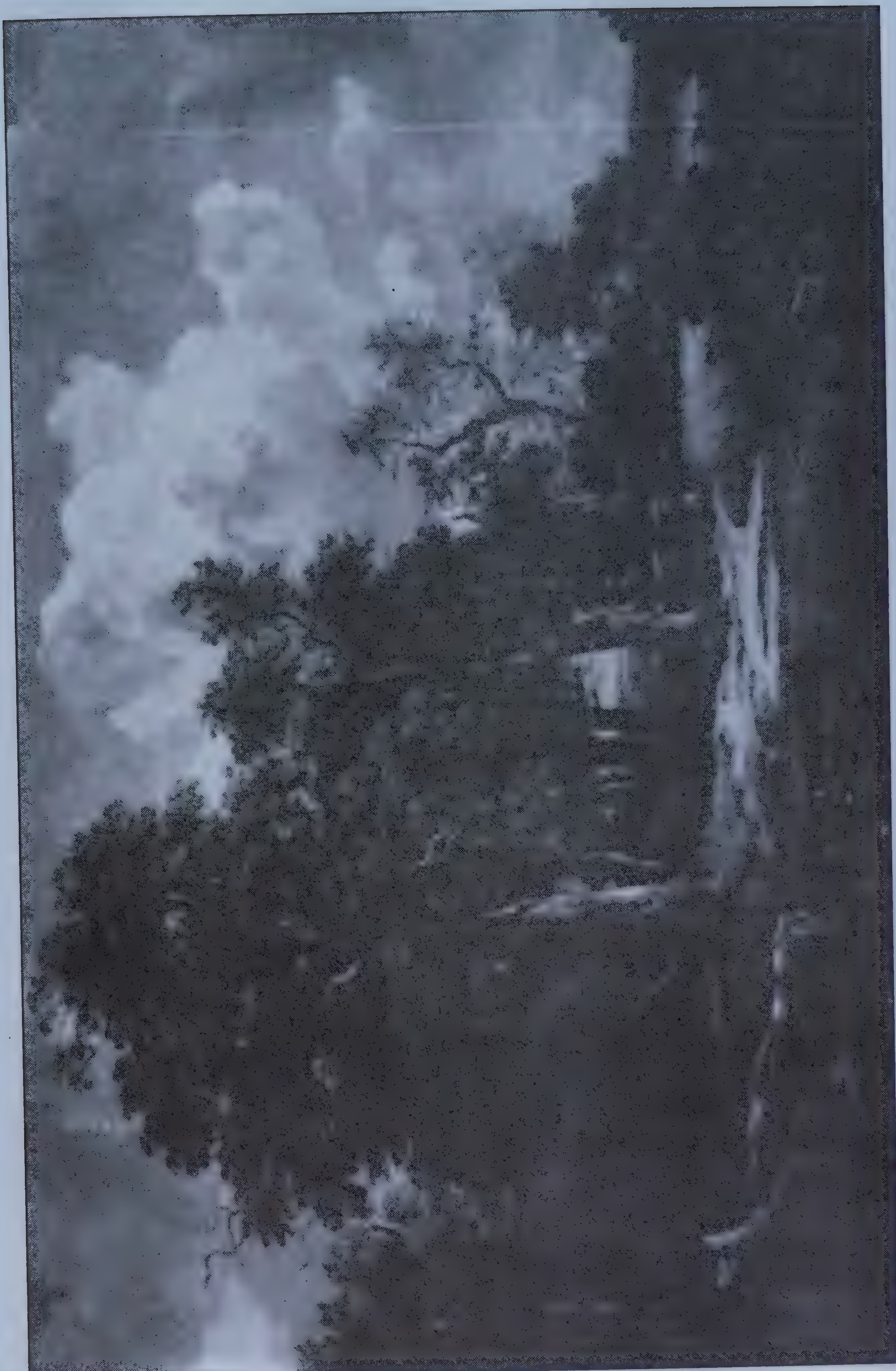
ಒಬ್ಬ ಪೇರಲ ಹಣ್ಣುಗಳನ್ನೇಕೆ ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಾನೆ, ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಮಾಂಸವನ್ನೇಕೆ ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗಳು, ಪೋಷಣೆಗೆ ಯಾವುದು ಸಾರಭೂತವೆಂಬುದರ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣೀಕರಣವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೆ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ -ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಗೇ ಬರುತ್ತವೆ. ಪರಿಹಾರವು, ಕಲೆಯೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯುವ ಈ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾನುಷ ಚಟುವಟಿಕೆ ಯಾವುದರಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು

ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಲು ನಮಗೆ ನೆರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟುಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇಡೀ ವಿಷಯವನ್ನು ಗೊಂದಲಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಬಗೆಯ ಕಲೆಯನ್ನೂ ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾವು ತೊಲಗಿಸುವತನಕ ಇಂತಹ ವಿಶದೀಕರಣವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಯನ್ನು ಅಂದವಾದ ವಸ್ತ್ರಗಳ, ಆಹ್ಲಾದಕರ ಸುಗಂಧದ್ರವ್ಯಗಳ ಮತ್ತು ಆಹಾರ ಪದಾರ್ಥಗಳ ತಯಾರಿಕೆಗಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವ ಚಿಂತನೆಯು, ನವ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸತ್ಯಾಂಶಗಳಿಗೆ ದೂರವಾದುದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ.

ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಆಲೋಚನೆಗಳು ಸ್ವಾಭಾವ ಅಥವಾ ವರ್ತನೆಗಳು ನಮಗೆ ಸಂತೋಷತಂದರೆ ಅವುಗಳು ಒಳ್ಳೆಯವು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸದಿದ್ದರೆ ಅವು ಕೆಟ್ಟವು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ 'ಒಳ್ಳೆಯ' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ 'ಸುಂದರ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ರುಚಿಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಪದಾರ್ಥ ಅಥವಾ ಭಕ್ಷ್ಯ ಕೂಡಾ ಸುಂದರವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ರಷ್ಯನ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಒಳ್ಳೆಯದು' ಮತ್ತು 'ಸುಂದರ' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸಮಾನ ಅರ್ಥ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಇಲ್ಲೊಂದು ಮಾತು ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ, ಇವರೆಲ್ಲ *ಇಂದ್ರಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ನೀಡಿ, ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಜಡಗೊಳಿಸಿದರು.*

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-28



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-29

ಅಧ್ಯಾಯ - ೧೬

ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ

Existentialism

ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗೊಂಡ ತತ್ವಜ್ಞಾನವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದು ಕ್ರಿ.ಪೂ 5-6 ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತು, ಭಗವದ್ಗೀತೆ, ಪುರಾಣಗಳು ಮತ್ತು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಅಸ್ತಿತ್ವ ವಾದವನ್ನು ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ಥಾಪಿಸಿವೆ. ವ್ಯಾಸ, ವಾಲ್ಮೀಕಿ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ, ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರು, ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರು, ರಾಮಾನುಜಾಚಾರ್ಯರು, ಬಸವಾದಿ ಶಿವಶರಣರು, ಕಬೀರ, ಪುರಂದರ, ಕನಕಾದಿದಾಸರು ಮತ್ತು ಪರಮಹಂಸರು ವಿವೇಕನಂದ, ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆಯಾದಿಯಾಗಿ ಮಹಾನುಭಾವರು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತವು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಹಿರಿಮೆ ಮೆರೆದ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಈಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ವಿವರಣೆ ಅನಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವೆಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿಸಲು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆ. ಈಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವನ್ನು ತಿಳಿಯೋಣ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಉಂಟುಮಾಡಿದ ವಾದವೆಂದರೆ, ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ. ಇದನ್ನು ಅವರು ಎಕ್ಸಿಸ್‌ಟೆನ್ಷಿಯಲಿಸಂ (Existentialism) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಪ್ರತಿಪಾದಕರಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿಯ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಉಳ್ಳಂಥಹವರು, ನಿರೀಶ್ವರವಾದಿಗಳು (ದೇವರಿಲ್ಲವೆನ್ನುವವರು) ಮತ್ತು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಇದು ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ, ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಚೌಕ್ಕಟ್ಟನ್ನೇ ನುಚ್ಚುನೂರು ಮಾಡಿದ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವೆಂದರೆ, ಮನುಷ್ಯನು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು. ಅಂದರೆ, ತಾನು ಯಾರು? ತಾನು ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂದೆ? ಕೊನೆಗೆ ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುವುದು? ತಾನು ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಇರುವುದೇಕೆ? ಭೂಮಿಗೆ ಬಂದನಂತರ, ತಾನು ಸಾಯುವವರೆಗೆ ಮಾಡಬೇಕಾದುದೇನು? ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳೇನು? ಪ್ರೇರಣೆಗಳೇನು? ಆ ಶಕ್ತಿಯಾವುದು? ಆ ಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಬದುಕು ಅದರ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದೇ? ಅಥವಾ ತನ್ನ ಸ್ವಂತದ ತೀರ್ಮಾನ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಹಾಗೆ ನಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಅಂದರೆ ತನ್ನ ಹೊರಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಆಡಿಸುವ ಒಂದು ಶಕ್ತಿ

ಇದೆಯೋ ಅಥವಾ ತನ್ನ ಒಳಗೇ ಅಂಥ ಶಕ್ತಿ ತನ್ನಿಂದಲೇ ದೊರೆಯ ಬಹುದಾದಂಥದ್ದೋ? ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹಲವು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಯುವುದೇ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವಾಗಿದೆ.

ಇಂಥ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವನ್ನು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸ ಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಆಸ್ತಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ, ಎರಡು ನಾಸ್ತಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ. ಇದನ್ನು ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಸ್ತಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವೆಂದರೆ, ತನ್ನಿಂದ ಹೊರಗೆ ತನ್ನನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ ಎಂಬುದು. ನಾಸ್ತಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವೆಂದರೆ, ತನ್ನೊಳಗೇ ಅಥವಾ ತಾನೇ ತನ್ನನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದ್ದೇನೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು. ಇದನ್ನೇ ನಮ್ಮವರು "ಅಹಂ ಬ್ರಹ್ಮಸ್ಮಿ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆಸ್ತಿಕವಾದದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ, ದೇವರ ಕೃಪೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಆಸ್ತಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವು, ಡೆನ್ಮಾರ್ಕಿನ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಸೋರೇನ್ ಕೀರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ (Soren Kierkegard) ನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇವನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. 1813-1855. ಇವನ ಆಸ್ತಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಪ್ರಕಾರ, ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸ್ವಂತ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನು ದೇವರ ಒಂದು ಅಂಶ. ಮನುಷ್ಯನು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ದೇವರ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಮುಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಬಿಡುಗಡೆ ದೊರೆಯುವುದು ಅವನು ಆ ದೇವರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ. ಅಂದರೆ ಈ ಲೋಕವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದ ನಂತರ. 'ಈ ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇನೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾರ. ಅವನ ಕರ್ತವ್ಯವೇನೆಂದು ನಿರ್ಧಿಷ್ಟವಾಗಿ ಅರಿಯಲಾರ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಎಷ್ಟು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ದೇವರ ಸಾನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ವಾದಗಳಲ್ಲಿ (ಆಸ್ತಿಕ ಅಥವಾ ನಾಸ್ತಿಕ) ಯಾವುದಾದರೊಂದನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು. ಆದರೆ ಅವನ ಆಯ್ಕೆ ಅವನಿಗೆ ಮುಕ್ತಿ ತರಬಹುದು ಅಥವಾ ಅವನನ್ನು ನರಕ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಮಾಡಬಹುದು. ಅದು ಅವನ ಅರಿವಿಗೆ ಬರದೇ ಇರುವ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಮಾಡಲೇಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಗಿತ್ವವಿದೆ. ಇದು ನೈತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವಂತಹದ್ದು ಮತ್ತು ಸಮಾನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ರೀತಿ ನಡೆದು ಕೊಳ್ಳುವಂತಹದ್ದು' ಎಂದು ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಸೊರೆನ್ ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ 'ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ, ಆತ ಏನೇ ಮಾಡಿದರೂ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಹೊರತಾದ ಸತ್ಯದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಬರುವುದು, ಅದನ್ನು ಅವನು ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಿಶ್ಚಯ ಮಾಡಿದ್ದ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ

ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೇವರ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನು ಅಮೂರ್ತ ನಿದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಧರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆ ಎನ್ನುವುದು ಆಂತರಿಕವಾದ ಆಯ್ಕೆ. ಕಲೆ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಚರಿತ್ರೆ, ಇವು ಯಾರ ಜೀವನದ ಭಾಗವಾಗಿವೆಯೋ ಅವರ ಜೀವನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಬೆಲೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥ ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನೇ ಅವನ ಜೀವನ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಆತಂಕದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಆಗಿದ್ದರೆ, ಆತನು ನಿರಾಶಯದ ದಾರಿ ತುಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಇವನ ಧೋರಣೆಯು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮದ ವಿರುದ್ಧವಾದುದಾಗಿದೆ. ಇವನು, ಬದುಕಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದ. ಯೂರೋಪಿನ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯಿಂದ ಆತ್ಮನಿಷ್ಠತೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದ. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ಅಸ್ತಿತ್ವವೆನ್ನುವುದು ನಿರಂತರ ಹೋರಾಟ. ಒಂದು ವಿಷಯವು ಬಾಹ್ಯದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅಸಂಬದ್ಧವೆಂದು ಕಂಡರೂ ಆಂತರಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಯೂ ಅದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಇವನ ವಾದ.

ಆಸ್ತಿಕವಾದದ ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿದಿದ್ದಾಯಿತು. ಈಗ ನಾಸ್ತಿಕವಾದದ ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿಯೋಣ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನಾಸ್ತಿಕವಾದವನ್ನೇ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರ ಸಂಚಕಾರ ಬಂದೊದಗಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಆರಂಭಿಸಲಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಸ್ತಿಕವಾದವನ್ನೇ ಅವರು ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಹೋರಾಟವೆಂದು ಕರೆದರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನಾಸ್ತಿಕವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರೆಂದರೆ, ಕಾರ್ಲ್ ಜಾಸ್ಪರ್ಸ್ (Karl Josperss) ಮಾರ್ಟಿನ್ ಹೀಡೆಗರ್ (Martin Heidagger) ಹಾಗೂ ಜೀನ್‌ಪಾಲ್ ಸಾರ್ತ್ರ. ಇವರಲ್ಲಿ ಮ್ಯಾರ್ಟಿನ್ ಹೀಡೆಗರ್ ಹಾಗೂ ಕಾರ್ಲ್ ಜಾಸ್ಪರ್ಸ್‌ಗಳ ನಾಸ್ತಿಕವಾದವು ತುಂಬಾ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವರಿಬ್ಬರ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಸಾರವನ್ನು ಈಗ ಇಡಿಯಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸೋಣ.

ಮಾರ್ಟಿನ್ ಹೀಡೆಗರ್ ಹಾಗೂ ಕಾರ್ಲ್ ಜಾಸ್ಪರ್ಸ್ ಇವರು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳು. ಇವರ ನಾಸ್ತಿಕವಾದದ ಪ್ರಕಾರ, ಮನುಷ್ಯ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯ ಕೊಳಚೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಉದ್ಧಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಯ್ಕೆಯ ಅವಕಾಶ ಅವನಿಗಿದೆ. ಅದು ಬೇಡವಾದರೆ ಆ ಕೊಳಚೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಒದ್ದಾಡಲು ಅವಕಾಶ ಕೂಡಾ ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶ ಅವನಿಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ದೇವರ ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ಶಕ್ತಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿ ಇವನದೇ

ಇವನಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವಂಥವುಗಳಾಗಿವೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಜ್ಞಾನದ ಅಸಮರ್ಥತೆ ಮತ್ತು ಅಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಳನ್ನು ಇವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮನುಷ್ಯನ ಶಕ್ತಿಯು ಅವನಿಗೇ ತಿಳಿಯಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನು ಇವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ವಸ್ತುಗಳ ಮೂಲತತ್ವವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಸಹ ನಿಲುಕಲಾರದಂತಹದ್ದು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದದ್ದು ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದ್ದು. ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನಗೆ ಈ ಎರಡಲ್ಲಿ (ನಾಸ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ಆಸ್ತಿಕ) ಯಾವ ವಾದವನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಮುಕ್ತ ಅವಕಾಶವಿದೆ ಎಂಬುವುದು ಇವರ ಧೋರಣೆ.

ಜೀನ್‌ಪಾಲ್ ಸಾತ್ರೆ ಎಂಬ ನಾಸ್ತಿಕವಾದಿಯು ತನ್ನ ವಾದದಲ್ಲಿ ಅದರ ಕೂಲಂಕುಷವಾದ ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ಮನುಷ್ಯನ ಇರುವು (ಬದುಕು) ಸತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು. ಮನುಷ್ಯ, ತನ್ನ ಸೋಲು ಗೆಲುವುಗಳಿಗೆ ತಾನೇ ಜವಾಬ್ದಾರ. ತಾನು ಏನಾಗಬೇಕೆಂದು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅವನಿಗಿದೆ. ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ವರವೂ ಹೌದು, ಶಾಪವೂ ಹೌದು. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಹಾಯಕ್ಕಾಗಿ, ಹೊರಗಿನ ಯಾವ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಆತ ತನ್ನ ಅನಂತ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಈ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಯಾರ ನೆರವೂ ಅವನಿಗಿಲ್ಲ. ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಮಿತ ಯಾವ ಶಕ್ತಿಯೂ ಅವನಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡಲಾರದು. ತನ್ನ ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ಅವನು ತಾನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಅವನದಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ಬದುಕಿನ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಅವನಿಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಆಯ್ಕೆಯಿಂದ ಬರುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ, ಆತ ಆತ್ಮ ವಂಚನೆ ಎಂಬ ನೋವಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಸ್ತಿಕ ವಾದವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಉಚಿತವೆಂಬುದು ಇವನ ಒಟ್ಟಾರೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಇವನು ದೇವರ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದರೂ ದೇವರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಕೂರಿಸಲು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಸಿಗ್ಮಂಡ್‌ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಲ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ರ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಇವನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾರಣ ಅವುಗಳ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಣಾಯಕ ವಾದಕ್ಕಾಗಿ ಇವುಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವನೂ ಕೂಡಾ ಅನೇಕ ಟೀಕೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಆಸ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ನಾಸ್ತಿಕ ವಾದಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳಿಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಎರಡು ವಿಷಯಗಳಿವೆ ಅಥವಾ ಆಯ್ಕೆಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಬದ್ಧತೆ. ಈ ಎರಡು ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೂ

ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಆತ ಬದ್ಧನಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿರದ ಹೊರತು ಅವನ ಆಯ್ಕೆಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆ ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಹಾಗೂ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

1) ಮನುಷ್ಯನ ಆತ್ಮ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ಜಗತ್ತಿನ ಪರಿಸರದಿಂದ ಅನ್ಯ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ (ಆತ್ಮೋದ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ) ಜಗತ್ತಿನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಮನುಷ್ಯ ಪಲಾಯನ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

2) ಮನುಷ್ಯ ಅನಂತಕೋಟಿ, ಜನಗಳ ಮಧ್ಯ ಬದುಕಿದ್ದರೂ ಸಹ ತಾನು ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ.

3) ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ಥಿತಿ ಅತಂತ್ರವಾದುದು. ಅದು ಬಂಧನವೂ ಇಲ್ಲದ ಮೋಕ್ಷವೂ ಇಲ್ಲದ ದಾರುಣ ಸ್ಥಿತಿ.

4) ಇಂದಿನ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ದೇವರಿಲ್ಲ. ಧರ್ಮವಿಲ್ಲ. ನೀತಿಯಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಇರುವಿಕೆಗೆ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ಧಿಷ್ಟ ಗೊತ್ತು ಗುರಿ ಅಥವಾ ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲ.

5) ಇಂದಿನ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅವನಿಗೇ ವಾಕರಿಕೆ ತರಿಸುವ ಲೋಳೆ (Nousea) ಆಗಿದೆ.

6) ಇಂದಿನ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಬೇಸರ (Boredom) ತಾತ್ಸಾರ ಮತ್ತು ಉದಾಸೀನತೆಗಳು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವ ಜಾಡ್ಯಗಳಾಗಿವೆ.

7) ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಾಶ್ರಮದ ನೆನಪು ಇಲ್ಲದವನಾಗಿ, ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಗುರುತು ಪರಿಚಯ ತನಗೇ ಸಿಗದಂತೆ ಆಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಗುರುತಿಸುವಿಕೆಯ (Identity) ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿದೆ.

8) ಬದಲಾದ ಮತ್ತು ಕ್ಷಣ ಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಬದುಕಿನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ತಾನೊಬ್ಬ ಅಪರಿಚಿತ ಹಾಗೂ ಅನಾಥ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ.

9) ತಾನು ಮುಂದೆ ಏನು ಮಾಡುವುದು? ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುವುದು? ಎಂದು ದಾರಿತೋರದೇ ದಿಕ್ಕುತಪ್ಪಿ ಅಲೆಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಇಂಥ ಅಸ್ತಿತ್ವರಹಿತ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಹೀನ ಅಸಹ್ಯವೆನಿಸುವ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆ ಹಾಗೂ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡಲು ಅಸ್ತಿತ್ವ ವಾದಿಗಳು ದಾರಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಸ್ತಿಕವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ, ಅಸ್ತಿತ್ವ ರಹಿತ ಬದುಕನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವ ಸಹಿತ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ 'ಶಕ್ತಿ' ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳಗೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಸ್ತಿಕ ವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತಾನೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನು ದೇವರ ಕೈಗೊಂಬೆ. ಈ ಗೊಂಬೆಯಂತೆ ಸೂತ್ರಧಾರನಾದ ಆ ದೇವರು ಕುಣಿಸಿದಂತೆ ಕುಣಿಯುವುದಷ್ಟೇ ಮನುಷ್ಯನ ಕೆಲಸ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಇಚ್ಛಾ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ದೇವರ ಗುಲಾಮ. ಆದರೆ ನಾಸ್ತಿಕವಾದ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಮನುಷ್ಯನ ಇಚ್ಛಾ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಅದರ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಉದ್ಧಾರವನ್ನು ತಾನೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ, ನಾಸ್ತಿಕವಾದವು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಸ್ತಿಕವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇವನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಇಚ್ಛಾ ಶಕ್ತಿಗಳ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಕೊಲೆಗಾರನೂ ಸಂತನಾಗಬಲ್ಲ ಎಂದು ಸಾರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಸ್ತಿಕವಾದ ಹಾಗಲ್ಲ ಅದು ಆಶಾವಾದದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ದೇವರ ಅನುಗ್ರಹವನ್ನೇ ಎದುರು ನೋಡುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಈ ಎರಡೂ ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ವಿರೋಧ ಭಾಸವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ನಾಸ್ತಿಕವಾದವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾದುದಾಗಿದೆ. ಕಾರಣ ನಾಸ್ತಿಕವಾದವು ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದಲೇ ಅವನ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವುದರಿಂದ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ನಾಸ್ತಿಕವಾದವನ್ನೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವೆಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಯಾವ ದಾರಿಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬುದು ಆಯ್ಕೆದಾರನಿಗೇ ಬಿಟ್ಟದ್ದು. ಆತ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಯ ಸ್ವಯಂ ನಿಯಂತ್ರಿತ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗಿ, ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ತತ್ವ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅಥವಾ ಹಕ್ಕು ಮಾತ್ರ ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾದರೂ ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಎರಡಕ್ಕೂ ಬದ್ಧರಾಗಿರದೇ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿರುವವರಿಗೆ ಅಥವಾ ಆಷಾಢಭೂತಿಗಳಂತೆ ಇವೆರಡೂ ತಪ್ಪೆನ್ನುವ ಸ್ವೇಚ್ಛಾಚಾರಿಗಳಿಗೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಬಹಳ ವಿರಳ.

ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಮೊದಲು ಬೇಕಾದದ್ದು ಅಸ್ತಿತ್ವ. ಸತ್ಯ ಸತ್ವಗಳು ಆನಂತರದ್ದು. ನಾನು ಬದುಕಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬುದರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಹಾಗೂ ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅರಿವು ಅವನಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದದ್ದು ಬಹುಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಆತ್ಮಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದು ಜೀವ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನೂ ತಾನು ತಾನೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ತಾನೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇತರರಿಂದ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅವನಿಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾದದ್ದೂ. ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಅವನ ನಿಜವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವ. ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಬಾರದ್ದೂ ಅವನಿಗೆ ಉಪಯೋಗವಾಗದು.

ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅಥವಾ ಇರುವು ಅತ್ಯಂತ ಸೀಮಿತ ಅವಕಾಶ ಹೊಂದಿದೆ. ಅದು ಕ್ಷಣಿಕವೂ, ನಶ್ವರವೂ ಆಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಸುತ್ತಲೂ ಬಂಧುಗಳೇ ಬಂಧುಗಳು! ಆದರೂ ಅವನು ಮೃತ್ಯುಪಾಶದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಮೃತ್ಯುಪಾಶವು ಅನಿವಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಭಯಂಕರ. ಆ ಯಾವ ಬಂಧುಗಳೂ ಅದರಿಂದ ಅವನನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರರು. ಅಂತೆಯೇ ಅವನಿಗೆ ಅಂಜಿಕೆ, ಆತಂಕ, ಗಾಬರಿಗಳ ಬಾಧೆ ಸದಾ ಕೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಮುಕ್ತನಾಗಲು ಅವನು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದು ಆಸ್ತಿಕವಾದಿಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿಯಲು ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಆತಂಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಈ ಮೂರು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗಗಳು.

ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೂ ಈ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಕ್ಕೂ ಏನು ಸಂಬಂಧ? ಎಂಬುದು. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಲಾಗಿದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಾದ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಹಾಗೂ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪಕಲೆಗಳ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಜನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದರು ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಸ್ತಿಕವಾದದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರೆಂದರೆ ಈ ಕೆಳಗಿನವರು:

1) ಲಿಯೋನಾರ್ಡೊ ಡಾವಿಂಚಿ (Leonardo davinchi)

2) ಮೈಕೆಲೆಂಜಿಲೊ (Michel Angelo)

3) ಮ್ಯುಸೋಲಿನೊ (Musolino)

4) ಮ್ಯಾಸೊಸಿ (Masaccio)

5) ಜನ್‌ಟಿಲ್ ಡಾ ಫೆಬ್ರಿಯನೊ (Gentile Da Fabriano)

6) ಲೋರೆನ್‌ಜೋ ಮೊನಾಕೊ (Lorenzo Monaco)

7) ಲೋರೆನ್‌ಜೋ ಗಿಬರ್‌ಟಿ (Lorenzo Ghiberti)

8) ಡೊನಟೆಲೋ (Donatello)

9) ನನ್ನಿ ಬ್ಯಾಂಕೊ (Nanni Banco)

10) ಜಕೊಪೊ ಡೆಲಾ ಕ್ಯೂರ್‌ಷಿಯ (Jacopo Della Quercia)

11) ಫ್ರಾ ಏನ್‌ಜೆಲಿಕೊ (Fra Angelico)

12) ಫ್ರಾ ಫಿಲಿಪ್ಪೊ ಲಿಪಿ (Fra Filippo Lippi)

13) ಲೆನೆನ್ ಗಿಬರ್‌ಟಿ (Lonen Ghiberti)

14) ರೆಮ್‌ಬ್ರನ್ಡ್ (Rembrandt)

15) ವ್ಯಾನ್‌ಗೊಗ್ (Vang Gogh)

16) ರ‍್ಯಾಫೆಲ್ (Raphael)

17) ಗಿಯೊವಾನಿ ಬೆಲಿನಿ (Giovanni Bellini)

18) ಸೆಬಸ್ಟಿಯೊನೊ ಡೆಲ್ ಪಿಯಾಂಬೊ (Sebastiano Del Piombo)

19) ಟಾಯ್‌ಪೋಲೋ (Tiepolo)

ಮೇಲಿನವರು ಆಸ್ತಿಕವಾದದ ಚಿತ್ರ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ತಮ್ಮ ಆರಾಧ್ಯ ದೇವರಾದ ಏಸುಕ್ರಿಸ್ತನ ಜೀವನ ಪರಿಚಯದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ, ಪ್ರಕೃತಿ, ದೇವರು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಆಸ್ತಿಕರು ನಂಬಿರುವ ತತ್ವಗಳು. ಇವುಗಳಿಂದಲೇ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿಗೆ ಒಳಿತಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಆಶಾವಾದದಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾಧನೆಯ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಅವುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಲೋಪ ಬರದಂತೆ, ವೈಭವೀಕರಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಏಸುಕ್ರಿಸ್ತನು ತಮ್ಮನ್ನೆಲ್ಲ ರಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ ಪಾಪದಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಆಸ್ತಿಕವಾದದ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯಶಿವ ಮತ್ತು ಸುಂದರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದು ಆಸ್ತಿಕವಾದಕ್ಕೆ

ಸೇರುತ್ತದೆ. ಈ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಜನ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದರು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿಸಿದವರು ಕೇವಲ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಉಲ್ಲೇಖ ಮಾತ್ರ.

ನಾಸ್ತಿಕವಾದಿಗಳ ದೃಶ್ಯಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಆಸ್ತಿಕರಿಗಿಂತ ತೀರಾ ವಿಭಿನ್ನ ವಾದದ್ದು. ಇವರು ಸತ್ಯಂ ಶಿವಂ ಸುಂದರಂ ಎಂಬ ತತ್ವದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಉಳ್ಳವರಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ದೇವರು ಇವರಿಗೆ ತ್ಯಾಜ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಾನವನ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ಅವನ ತೀರ್ಮಾನಗಳ ಮೂಲಕವೇ ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಇವರ ವಾದವನ್ನು ಇವರು ತಮ್ಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂಥ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವರನ್ನು ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

1) ಸ್ವಿಸ್‌ನಾಡಿನ ಅಲ್ಬರ್ಟ್ ಜಿಯೋಕಾಮೆಟಿ (1901-1966)

2) ಫ್ರೆಂಚ್ ದೇಶದ ಜಾನ್ ಫಾರಿಯರ್ (1898-1964)

3) ಜರ್ಮನ್ ರಾಷ್ಟ್ರದ ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ (1904-1959)

4) ಜರ್ಮನ್ ದೇಶದ ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್ ಗ್ರುಬೇರ್ (1912-1948)

5) ಡಚ್ ಕಲಾವಿದ ಬ್ರಾಮ್ ವಾನ್ ವೆಲ್‌ಡೆ (1895-1981)

6) ಬ್ರಿಟಿಷ್ ದ್ವೀಪಗಳ ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್ ಬೆಕನ್ (1909-1992)

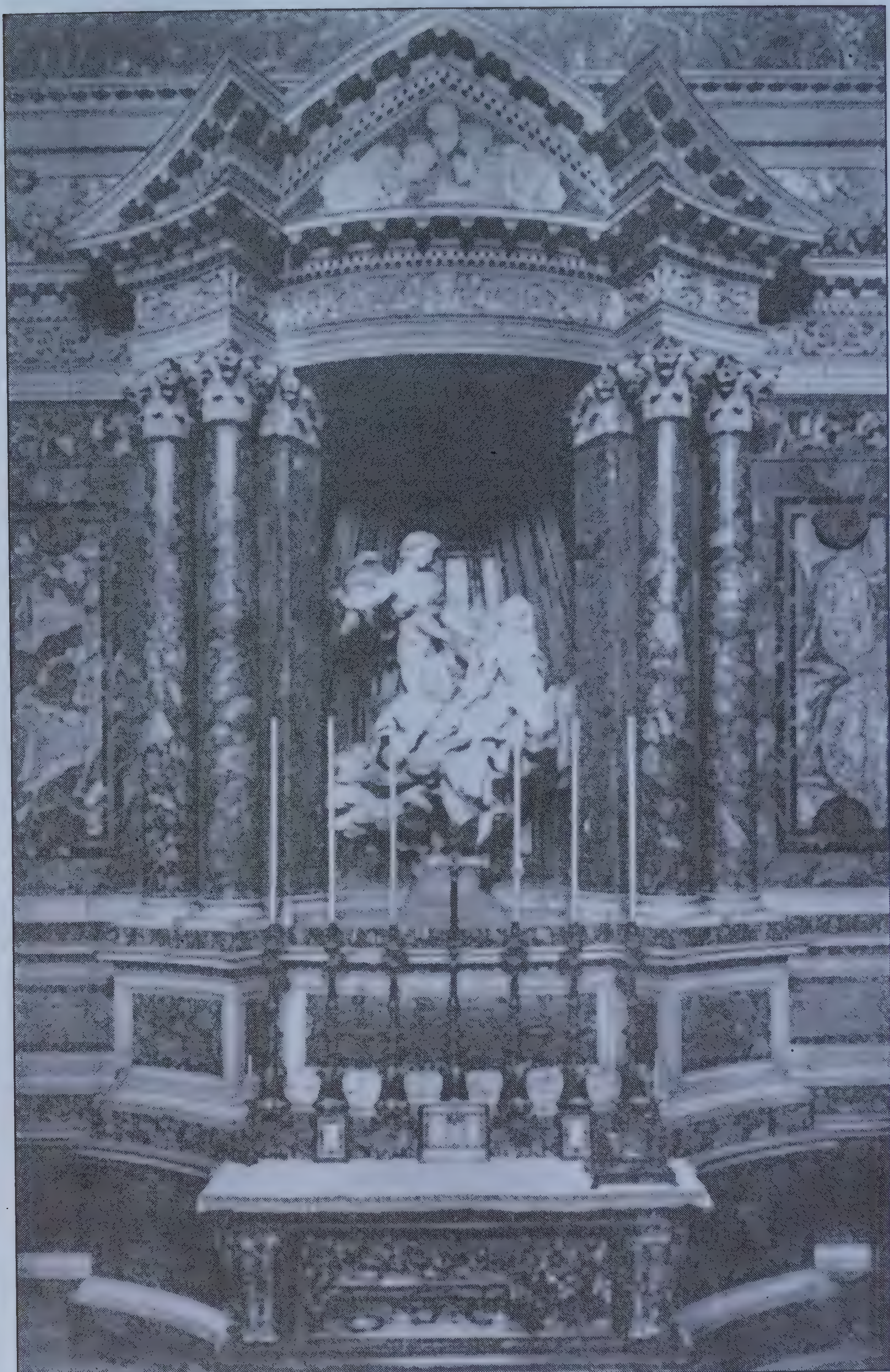
7) ಅದೇ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಲುಸಿಯನ್ ಫ್ರಾಯಿಡ್ (b. 1922)

ಮುಂತಾದ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದರು ನಾಸ್ತಿಕವಾದವನ್ನು ಅಂದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

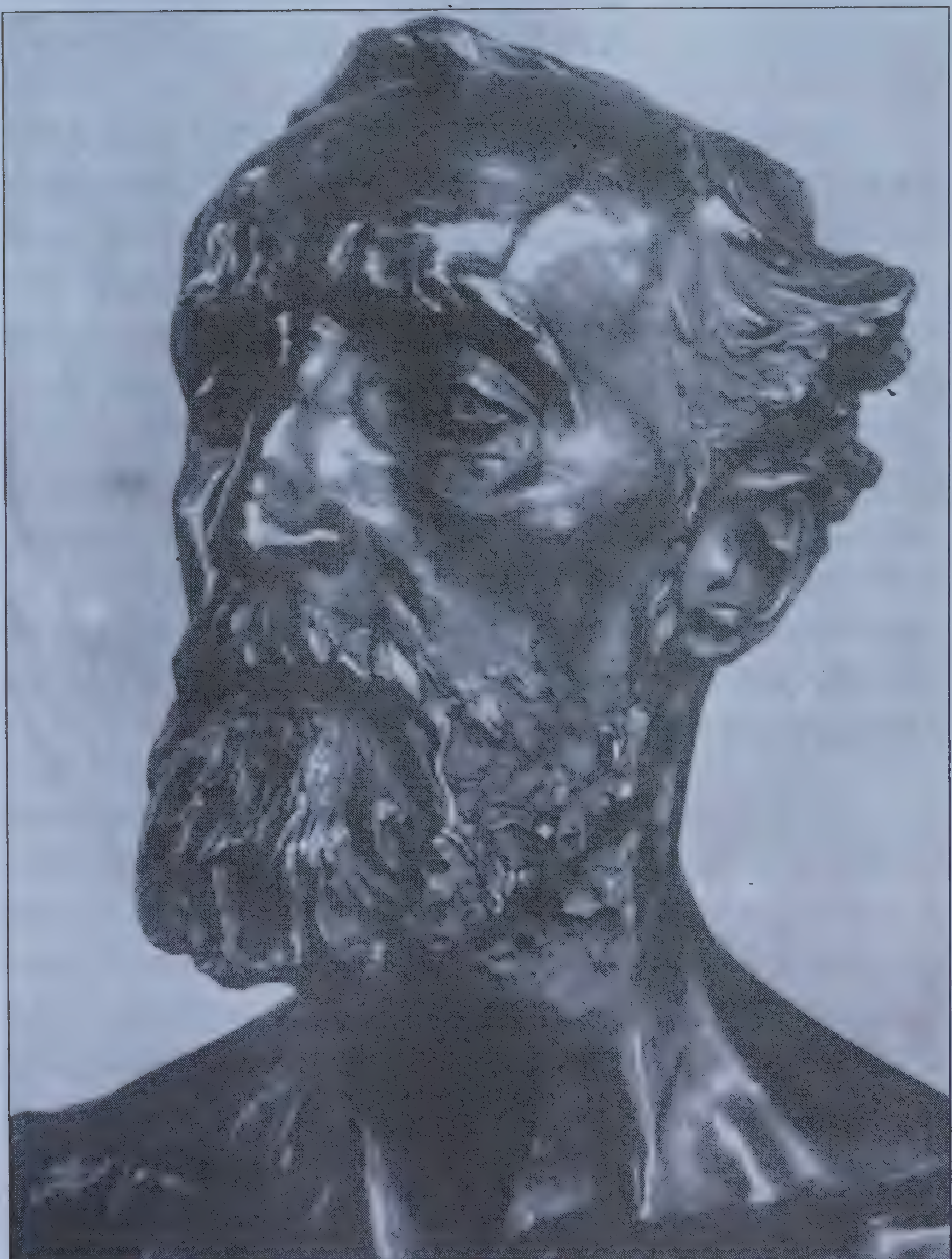
ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಆದ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತು, ಮನುಷ್ಯನ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಆಗಿರುವ ಅನಾಹುತವನ್ನು ಇವರು ತಮ್ಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದರು. ನಾಸ್ತಿಕವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಯುದ್ಧದಿಂದಾದ ಈ ದಾರುಣ ಕ್ರೂರ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನೇ ಕಾರಣವೆಂದು, ಅದರ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಮನುಷ್ಯನ ವಿಕೃತವಾದ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಕೃತ ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ದೇವರ ಮೇಲಿನ ನಂಬಿಕೆ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವರು ದೇವರ ಅಥವಾ ಏಸು ಕ್ರಿಸ್ತನ ಪವಾಡ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದುಕು ವಿಕೃತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಅನಿಸಿಕೆಯಂತೆ ವಿಕೃತವಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅವಸ್ಥೆಯಂತೆ ವಿಕೃತ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ

ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದರನ್ನು ನಾಸ್ತಿಕವಾದದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಾಸ್ತಿಕವಾದವೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಾಸ್ತಿಕವಾದವೇ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರದ ದುಷ್ಪಾರಿಣಾಮುಗಳು, ಕಾರ್ಲ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್, ಲೆನಿನ್‌ರವರ ತತ್ವಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ನಾಸ್ತಿಕ (ಅಸ್ತಿತ್ವ) ವಾದದ ಮೇಲೆ ಅಪಾರ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವುದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-30



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-31

ಅಧ್ಯಾಯ - ೧೭

ರಸಸ್ವಾದದ ಅನುಭವ ಸಿದ್ಧಾಂತ
Art Experience

ಒಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ಸತ್ಯ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರು ಹೇಳುವಂತೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುವ ನವರಸಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಭಾವದ ಬಗೆಗಳಾಗಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳಾಗಲಿ, ಮೀಮಾಂಸಕರಾಗಲಿ, ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಲಿ ಭಾರತೀಯರಂತೆ ರಸ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಇಡೀ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಲವತ್ತೊಂಭತ್ತು ಭಾವಗಳು ಮತ್ತು ಒಂಭತ್ತು ರಸಗಳು ಕೇವಲ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ರಸ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಸಮಾಂತರವಾದ ಪದವೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾರಂಗದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಜಾನ್ ಡ್ಯೂಯಿ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸನು ತನ್ನ Art as Experience ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ***'ರಸ' ಎನ್ನುವುದರ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೆ ಮೂಡಿ ಬಂದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.***

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ (Aesthetic Experience) ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಪೂರ್ಣ ಅವರ ಕಲೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರತಿವಾದನೆಯೇ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ನಾವು ಸೌಂದರ್ಯ ರಸವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರಂತೆ ಒಂಭತ್ತು ರಸಗಳಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿರುವುದು ಕೇವಲ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯ ರಸವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅಂಥ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ.

1) ದೃಶ್ಯ ಕಲಾವಿದನ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಅನುಭವ.

2) ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ದೃಶ್ಯ ಕಲೆ ರೂಪಧರಿಸಿದ ನಂತರ ಅದರಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಗೊಂಡ ಅನುಭವ.

3) ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಅಥವಾ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುವ ಕಲಾನುಭವ. ಈ ಮೂರನ್ನು ಸಹ ರೂಪ ಅಥವಾ ದೃಶ್ಯ ಎನ್ನುವ ಪದ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ 'ರಸ' ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದದದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ Aesthetic ಮತ್ತು Artistic ಈ ಶಬ್ದಗಳು ಸಮಾಂತರವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಪದಗಳು ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಕ್ರಿಯೆಯ ಒಂದೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ವಾದವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ವಿವೇಚನೆ ಅಥವಾ ಈ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂಭತ್ತು ರಸಗಳ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಬದ್ಧರಾಗಿರುವುದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ರಸ ಅದು ಸೌಂದರ್ಯರಸ ಎಂಬ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಬದ್ಧರಾಗಿರುವುದು ಇಡೀ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾತತ್ವದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸತ್ಯಾಂಶವಾಗಿದೆ. ಇಡೀ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವುದು ಒಂದೇ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯ (ರಸ) ವನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಇದನ್ನೇ ಭಾರತೀಯರ ಪ್ರಕಾರ ಶೃಂಗಾರರಸ, ಅದ್ಭುತರಸ, ವಿಸ್ಮಯರಸ, ಚೆಲುವಿನರಸ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯರಸ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಏಕರಸದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ 'ರಸ' ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಭಾವವನ್ನು ಮನಸ್ಸು ಉದ್ರೇಕಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಭಾವವು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಪರಿಶುದ್ಧ ಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ರಸಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ಭಾವದ ಬೆಳಕನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯರಂತೆ 49 ಭಾವಗಳಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಒಂದು ಭಾವವಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಪ್ಲಾಟಿನಸ್ ಎಂಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಕಲಾನಂದದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ "ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದ ಸದೃಶ್ಯ" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಸೆಂಯಿಂಟ್ ಅಗಸ್ಟಿನ್, ಸೆಂಯಿಂಟ್ ಥಾಮಸ್ ಮೊದಲಾದವರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ರಸಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಬಹುದಾದಂಥ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರುss ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದವು ಗಳಾಗಿರಬಹುದೇ ವಿನಃ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗಲ್ಲ. ನಂತರ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಾದ ಬೇಕನ್, ಹಾಬ್ಸ್, ಬರ್ಕಲಿ, ಹ್ಯೂಮ್, ಕಾಂಟ್, ಹೆಗಲ್, ಶೋಪೆನ್ ಹೌರ್, ಕ್ರೋಚೆ ಮೊದಲಾದವರು ಈ ರಸತತ್ವ ಸಮಾನವಾದ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು, ಸೌಂದರ್ಯದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಿದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯ ರಸತತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವನೆಂದರೆ, ಇಮ್ಯಾನಿಯಲ್ ಕಾಂಟ್. ಈಗ ಕಾಂಟ್‌ನ ಸೌಂದರ್ಯ ರಸ ನಿರ್ಣಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸೋಣ.

"ನಿರ್ಣಯ ಮೀಮಾಂಸೆ" ಎಂಬುದು ಕಾಂಟನ ಮೂರನೆಯ ಗ್ರಂಥ. ಇದರಲ್ಲಿ ಆತ ಆಸಕ್ತಿ-ತತ್ವವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ "ಆಸಕ್ತಿ ರಹಿತ ಆಸಕ್ತಿ" ಎಂಬ

ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಸಸ್ವಾದದ (ಸಮಾಂತರ) ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಗೆ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳನ್ನು ಅನುಸಿರಿಸಿ "ಪ್ರಯೋಜನ ರಹಿತ ಪ್ರಯೋಜನ" ದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯದ ನೆಲೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದನು. ಈ ಪ್ರಕಾರ ಕಾಂಟನ ಸೌಂದರ್ಯ (ರಸ) ಕುರಿತ ನಿರ್ಣಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ, ಹೃದಯ ಹಾಗೂ ಬುದ್ಧಿಗಳ ಅದ್ಭುತ ಸಮನ್ವಯ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಾಂಟನ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯದ (ರಸದ) ಜ್ಞಾನವು ನಮಗೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಶಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಶಕ್ತಿಯೆಂದರೆ, ಪ್ರಜ್ಞೆಯೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೇ ರಸಾನುಭವ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಮಾಂತರವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವೆಂದೇ ಕಾಂಟ್ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ರಸಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಯೋಚಿಸುವಾಗ ಇದನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ, ರಸಾನುಭವ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದು ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುವ ನಿರ್ಣಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಶಕ್ತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ.

ಕಾಂಟ್ ಪ್ರಕಾರ, ಒಂದು ಪದಾರ್ಥದಿಂದ ಉಪಯೋಗವಾದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಮಗೆ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಪದಾರ್ಥಗಳು ನಮಗೆ ಉಪಯೋಗವಾಗದಿದ್ದರೂ ಸಹ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಲಕ್ಷಣ. ಲೋಕದಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಸಕ್ತವಾದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ಅವು ನಮಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಂತೋಷವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಆಸಕ್ತಿಯ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಭಾವದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ, ಅವು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ನಿರ್ಲಿಪ್ತವೆಂದರೆ, ಆ ವಸ್ತು ತನ್ನದಾಗಬೇಕು, ತನ್ನ ಅನೇಕ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಬೇಕು ಎಂಬೆಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಜಕ ಹಂಬಲಗಳಿಂದ ದೂರವಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ. ಇದನ್ನೇ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋ 'ಮಾನಸಿಕ ದೂರ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಯೋಜನದ ಗುರಿಯಿಂದ ಹೊರತಾದ ಸಂತೋಷವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು 'ಸುಂದರ' ಎಂದು ಕಾಂಟ್ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕಾಂಟನ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ, "ಸಂತೋಷಕರವಾದುದೆಲ್ಲವೂ ಸುಂದರ" ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಕಾಂಟನು ತನ್ನ ಹೊಸ ತತ್ವದಿಂದ ಅದನ್ನು ತಿದ್ದಿ, "ಯಾವುದು ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಒದಗುವ ಸಂತೋಷವನ್ನು ನೀಡುವುದೋ ಅದೆಲ್ಲವೂ ಸುಂದರ" ಎಂಬ ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದನು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷವೆಂದರೆ ಇಂದ್ರಿಯ ಸುಖದಿಂದ ಒದಗುವ ಸಂತೋಷವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಇಂದ್ರಿಯ ಸುಖಗಳೆಲ್ಲವೂ ವಸ್ತುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ತೋರುವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಭಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇದು ಬೇರೆ ಯಾವ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಯೋಜನದ ಅರಿವನ್ನು ಹೊಂದಿರದ ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ಅನುಭವ.

ಈ ಬಗೆಯ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಭಾವನೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಾಸ್ವಾದನವೇ ನಿಜವಾದ ಸಂತೋಷ ನೀಡುವಂತಹದ್ದು. ಈ ಬಗೆಯ ಸಂತೋಷ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದುದು ಮತ್ತು ಸರ್ವಮಾನ್ಯವಾದುದು. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರಿಗೂ ವಿಶೇಷವಾದುದೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಚಾರಧಾರೆ, ಕಾಂಟ್‌ನಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ (ರಸ) ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟ್ಟವಾಯಿತು.

ಕಾಂಟನು, ಭಾರತೀಯರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಂತೆ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ (ರಸ) ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ, "ಕಲಾನುಭವ" ಇದು ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾದ ನಿಲುವನ್ನುಳ್ಳದ್ದು. ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವಂತಹದ್ದು. ಈತನ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನಮ್ಮ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾಗಿದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮುಹೂರ್ತದಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಹೃದಯ, ಇವರು ಈ ಅನುಭವದ ಏಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಎಂದು ಕಾಂಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಇದೇ ಇಡೀ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯ ಆತ್ಮ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಭವ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕಾಂಟ್ ಮಾಡಿದ ವಿವೇಚನೆ, ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಕೊಡುವ ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಾಂಟ್ ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು, ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಇನ್ನೊಂದು ಸಹೃದಯನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ. ಈ ಎರಡಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗುವಂತಹದ್ದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿ. ಇದು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಮತ್ತು ಅನುಭವಿಸುವ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿ.

ಲೌಕಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವ್ಯವಹಾರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಬೇರೆಯಾದುದೆಂದು ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭಾ ಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಆತ್ಮಸ್ವರೂಪವಾದ ರಸಾನುಭವದಿಂದ (ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಿಂದ) ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಲದು. ಅದು ಆತ್ಮವನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಆತ್ಮ ಚೈತನ್ಯವೆಂದರೆ, ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ, ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದ ಚೈತನ್ಯವನ್ನೇ 'ಆತ್ಮ' ಎಂದು ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಚೈತನ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೇ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಮೂಲ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಕಾಂಟ್ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚೈತನ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದುವೇ ಭಾರತೀಯರ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ರಸಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹಲವರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಿರ್ಣಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ

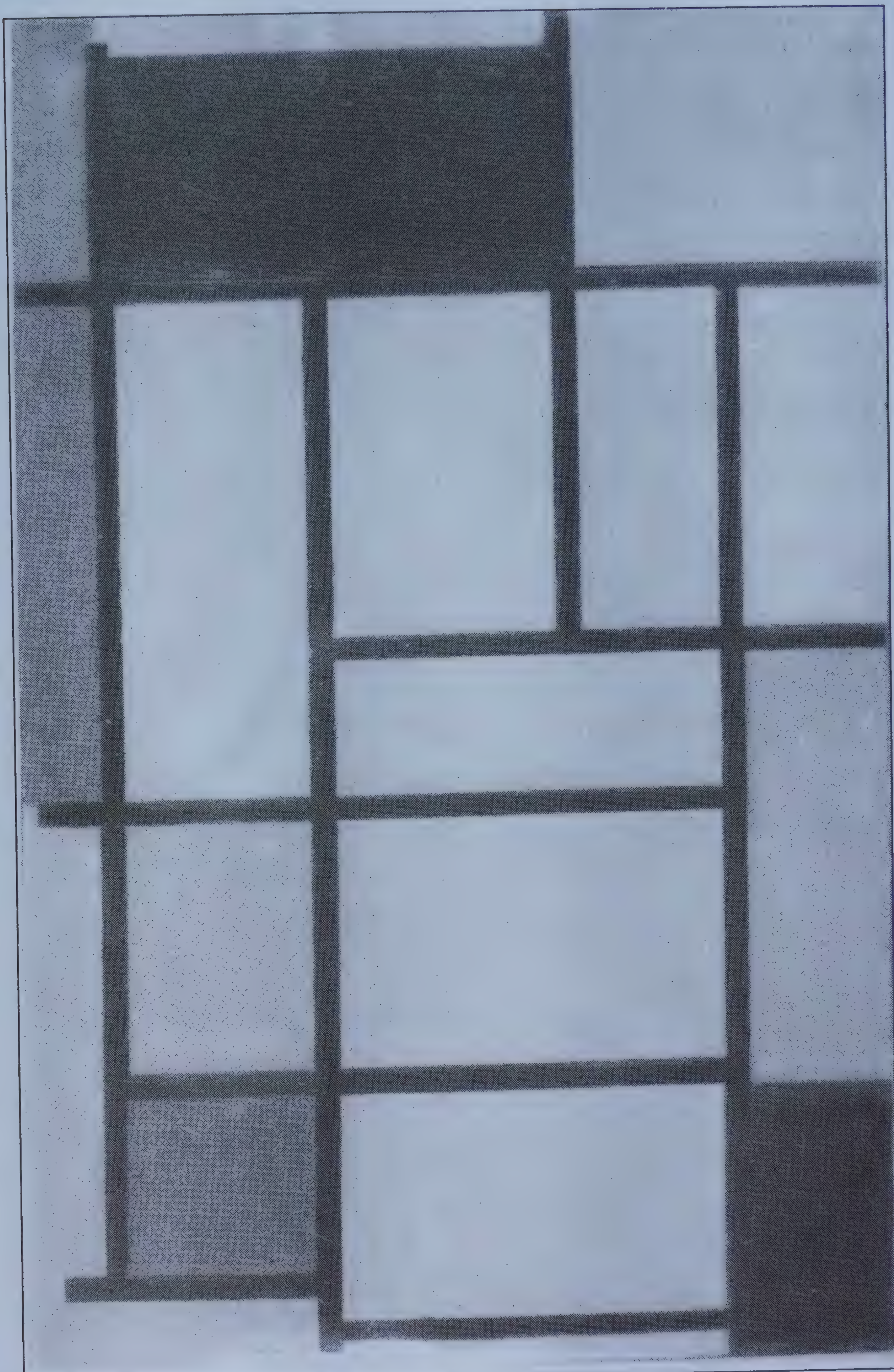
ರಸದ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಅಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದು ಹಲವು ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಮತ. ಆದರೆ ರಸದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಮತ್ತು ರಸಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾದ ಭಾವಗಳ ವಿವರಗಳು ಭಾರತೀಯರಂತೆ ಕಾಂಟನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾಂಟ್ ತನ್ನ ರಸಾಸ್ವಾದದ (ಸೌಂದರ್ಯಸ್ವಾದದ) ನಿರ್ಣಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಭಾರತೀಯರ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಒಂದನ್ನು ತನ್ನತನದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ್ದಾನೆ.

ಕಾಂಟ್‌ನ ನಂತರ ಬರುವ ಹೆಗಲ್ ಕೂಡಾ ಮುಖ್ಯ ವಾದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇವನ ಚಿಂತನೆಗಳು ಭಾರತೀಯರ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ತೀರಾ ಹತ್ತಿರವಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನಂತೆ, ಹೆಗಲ್ ಕೂಡಾ, ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಮಾಧ್ಯಮ ಮಾತ್ರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ (ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ) ಕಲಾವಿದ, ಕಲಾಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯ ಈ ತ್ರಿಕೋನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಕಲೆಯ ಆತ್ಮವೆಂಬ ಇವನ ವಿಚಾರ, ಭಾರತೀಯರ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಮಾಂತರ ವಾದುದಾಗಿದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಕಲಾನುಭವದ ಮೂಲಕ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿ ಅತಿ ಗಹನವಾದ ವಿಶ್ವತತ್ವದ ಆವಿರ್ಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಇವನು, ನಮ್ಮ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ "ರಸೋ ವೈಸಃ" ಎಂಬ ಆಶಯವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರಸಾನುಭವ (ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ) ಈ ಲೋಕದ ಅನುಭವದಿಂದ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಅಂದರೆ, ಅಲೌಕಿಕವಾದುದು ಎನ್ನುವ ನಿಲುವಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ, ನಮ್ಮ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಹಾಗೂ ಹೆಗಲ್ಲರ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮ್ಯಗಳು ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರು 'ರಸ' ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಅಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಯಾರೂ ಎಲ್ಲಿಯೂ ನಮ್ಮಂತೆ ನವರಸಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಸ್ಥಾಪಿಸದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಸಂಪೂರ್ಣ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಬರುವುದು ಒಂದೇ ಒಂದು 'ರಸ' ಅದೇ 'ಸೌಂದರ್ಯ ರಸ'.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-32



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-33

ಅಧ್ಯಾಯ - ೧೮

ರಚನಾವಾದ

Constractivism

ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಹೊಳೆಯುಕೆಗಳ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೇ ಈ ಪಂಥದ ಪ್ರಮುಕ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಪಂಥದ ಪ್ರಮುಕ ಕಲಾವಿದನಾದ ನಾಮ್ ಗಾಬೋ (Naum Gabo) ಈ ಪಂಥವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದು ಹೀಗೆ: 'ಗಾಳಿಯಿಂದ ಕೊಚ್ಚಹೋದ ಮೋಡದ ಒಂದು ಭಾಗ, ಹಸಿರು ಎಲೆಗಳುಳ್ಳ ಚಪ್ಪರ, ಮರಗಳು, ಓಡುತ್ತಿರುವ ರೈಲಿನ ಹೊಗೆಯು ಹರಡುವ (ಧೂಮ) ಪಥ ಮೊದಲಾದ ವಾಸ್ತವ ದೃಶ್ಯಗಳು ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ವಸ್ತುಗಳ ಮೂಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು' ಆತ ಹಾಗೆ ಮುಂದುವರೆದು (ಹರ್ಬ್‌ರ್ಟ್ ರೀಡ್‌ಗೆ ಬರೆದ ಒಂದು ಪತ್ರದಲ್ಲಿ) ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ 'ಲೋಕವಸ್ತುಗಳು ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಗೋಚರಿಸಿದಂತೆಯೇ ನಾನು ಅವುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದ ನೋಡುವಿಕೆಗೆ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ನಿಯಮವಿದೆ. ನನ್ನ ರಚನೆಯೇ ಈ ಶೈಲಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದ ಅಸಾಂಗತ್ಯವೂ ವಿರುದ್ಧವೂ ಆದ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಜಾತಿಯೆಂದೇ ರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ರಚನಾತ್ಮಕವಾದವುವೆಂದರೆ, ನನಗೆ ಅದು ಕೊಡುವ ಅರ್ಥವಿಷ್ಟೆ....' ಈ ಶೈಲಿಯ ನಾಲ್ಕು ಮುಖಗಳನ್ನು ಈತನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತಾನೆ. 'ಗಾಬೋ'ನ ಜೊತೆಗೆ 'ಪೆವ್‌ಸ್ನೇರ್' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು ಸೇರಿ ಈ ಕಲೆಯ ನಾಲ್ಕು ತತ್ವಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ:

೧. ಜೀವನದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಕಲೆಯು ಕಾಲ ದೇಶಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳ ಮೇಲೆ ಆಧಾರಿತವಾಗಬೇಕು.

೨. ಗಾತ್ರವೊಂದೇ ದೇಶಿಕ ಪ್ರತ್ಯಯವಲ್ಲ.

೩. ಕಾಲದ ವಾಸ್ತವ ಗುಣಸ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಗತಿಶೀಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸ್ಥಿರವಾದ ಲಯಗಳು ಸಾಲವು.

೪. ಕಲೆಯು ಅನುಕರಿಸುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಹೊಸ ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯು ಸೇತುವೆಯನ್ನು, ಗಣಿತಜ್ಞನು ಗ್ರಹಪರಿಧಿಯ

ನಿಯಮವನ್ನೂ ರಚಿಸುವಂತೆ, ರಚನಾವಾದಿಯು ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು. ಎಂಬ ಈ ನಾಲ್ಕು ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಇವರು ಈ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ರಚನಾ ವಾದವು ಭಾರತ ಮತ್ತು ಐರೋಪ್ಯ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯವಾಗದೇ ಅದು ನಮ್ಮ ನವ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ತತ್ವವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕಲೆಗಳು ಕೆಲವು ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿದ ಘನತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಅವು ತಮ್ಮ ಮಹಾಸೌಧ ಇಗರ್ಜಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆಯನ್ನು ಮೆರೆದಿರುವಂತೆ ಇಂದಿನ ನವ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಭಾರಿ ಸೇತುವೆ, ಗಗನ ಜಂಟಿ ಕಟ್ಟಡ, ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟು, ಹೊಸ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ನೆಲೆ ನೀಡಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರ ಶಿಲ್ಪಗಳೂ ಸಹ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾಜಗತ್ತನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಕಲೆಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಮಾನವನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವೆಂಬಂತೆ ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಿವೆ. ರಚನಾ ವಾದವು ಈ ದೆಸೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಚಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ರಚನಾ ವಾದವೇ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ.

ರಚನಾ ವಾದವು ವಿಷಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಕಾರದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ವಸ್ತು ರಚನೆಗೊಂಡಿರುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಆಕಾರವೇ ಸೌಂದರ್ಯದ ಜೀವವಾದುದರಿಂದ, ಸೌಂದರ್ಯವು ಆ ವಸ್ತುವಿನ ರಚನೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರ ರಚನೆಯ ಆಕಾರ ಅಥವಾ ರೂಪವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಇದನ್ನು ಒಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿದ್ವಾಂಸ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕನಾದ ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್‌ನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, "ನಮ್ಮ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಗುಣವಾವುದು? ಸ್ಟಾ. ಸೋಫಿಯಾ, ಶಾರ್ಟರಿನ ಕಿಟಕಿಗಳು, ಮೆಕ್ಸಿಕೋವಿನ ಶಿಲ್ಪ, ಪರ್ಶಿಯಾದ ಬೋಗೆ (Bowl) ಚೀನಾದ ಶತರಂಜಿ, ಪಾಡ್ವಾದಲ್ಲಿರುವ ಗಿಯೋಟೋನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಪೊಸಿನ್, ಪ್ರಾನ್ಸೆಸ್ಕಾದ ಪಿಯರೋ ಮತ್ತು ಸೆಜಾನ್ ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿರುವ ಸಮಾನ ಗುಣಗಳಾವುದು? ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಉತ್ತರವು ಸಾಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಆಕಾರ ರಚನೆ, ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಳೈಸಿರುವ ವರ್ಣ ಮತ್ತು ರೇಖೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಲಕುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಆಕಾರಗಳ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಎಲ್ಲಾ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾದ ಗುಣವೆಂದರೆ, 'ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಆಕಾರಗಳ ರಚನೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್. ಅವರು ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದುವರೆದು, ' ಕೆಲವು ಅಜ್ಞಾತ ಮತ್ತು ನಿಗೂಢ

ನಿಯಮಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ ಆಕಾರಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವುಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡುವುದೇ ಕಲಾವಿದನ ರಚನೆಯ ಕೆಲಸ.' ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್ ತಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ಆಕಾರವು ಆಲೋಚನೆಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವುದರಿಂದ, ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು, ವಿಚಾರದ ರಚನೆಯ ಆಕಾರವೇ ವಿನಾ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯ ಆಕಾರವನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಅನುಸರಿಸಿದರೆ, ವಿಷಯವು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಆಕಾರದ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತದೆ.' ಇದನ್ನು ಇಮ್ಯೂನ್ಯುಯಲ್ ಕಾಂಟ್‌ರವರು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಆಕಾರವಾದಕ್ಕೂ (Formalism) ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಆಕಾರವಾದದ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವು ರಚನಾವಾದದಲ್ಲಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಇವೆರಡನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಸಂಬಂಧಿತ ರಚನೆಯೇ ನಿಯತಿಯ ಮೂಲ ಆಧಾರವೆಂದು, ಆಕಾರವಾದವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ವಿಚಾರ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಈ ಸಂಬಂಧಿಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಅನುಭವದ ವಿಷಯದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಶುದ್ಧ ಆಕಾರದ ರಚನೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ರಚನಾ ವಾದದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನರ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಸರಿ, ನವ್ಯರ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಸರಿ ಎಂಬುದು ಗೌಣವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಕಲೆಯೇ ಆಗಲಿ ನವ್ಯಕಲೆಯೇ ಆಗಲಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೂ ಒಂದು ಸತ್ಯವನ್ನು ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳ ಹಿಂದೆ ಧರ್ಮವಿರಬಹುದು, ಜಾತಿ ಇರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಬೇರಾವುದೇ ಸಂಗತಿ ಇರಬಹುದು, ಅದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ರಚನೆಯ ಹಿಂದಿರು ತಾತ್ವಿಕ ವಾದದ ಸತ್ಯವೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ರಚನೆಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ದಾರ್ಶನಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತ, ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಮತಧರ್ಮವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯವನ್ನೇ ತನ್ನ ನಿಲುವಾಗಿ ಉಳ್ಳದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರಚನೆಗೆ ಆ ಸತ್ವವು ತನ್ನ ತನವನ್ನು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರಚನಾವಾದದ ತಿರುಳು. ಅಂದರೆ ರಚನೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಸತ್ಯದ ನೆಲೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಎರಿಕ್‌ಗಿಲ್ (Eric Gill) ಎಂಬುವವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-34



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-35

ಅಧ್ಯಾಯ - ೧೯

ನಿರಚನವಾದ

Deconstruction

'ಇಂದಿನ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಅನೇಕ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಆದರ್ಶಗಳ ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಅಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಗಗಳು, ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಭಾಗಗಳು, ಕಲಾತತ್ವದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಭಾಗಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ' ಎಂದು ಇನ್‌ಗ್ರೀಡ್ ಸ್ಟೆವೆನ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಿರಚನವಾದವು ಈ ಎಲ್ಲ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ನಿರಚನವಾದವು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಾಗೂ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಅಳವಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಹ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಯಾವುದೋ ಅರ್ಥ, ವಸ್ತು ವಿಷಯ, ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ಸಹ ಅದು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕಲಾ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಸಾಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಹಳೆಯ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ನಿರಚನವಾದವು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ನಿರಚನವಾದವನ್ನು, ಜಾಕ್ವಿಸ್ ಡೆರಿಡಾ (Jacques Derrida) ಎಂಬ ಕಲಾತಜ್ಞನು ಕ್ರಿ.ಶ. 1970 ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದನು. ಈ ನಿರಚನವಾದವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಕುಂತಕನ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದುದಾಗಿದೆ. ಕುಂತಕನು ಇದನ್ನು ಕ್ರಿ.ಶ. ಎಂಟನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ದೇಶದ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕುಂತಕನ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಜಾಗತಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತಗೊಳಿಸುವ ಗೊಡವೆಗೆ ಹೋಗಲೇ ಇಲ್ಲ.

ನಿರಚನವಾದವು (Deconstruction), ನವ್ಯೋತ್ತರ ಶೈಲಿ (Post Modernism) ಹಾಗೂ ಸಂರಚನವಾದ (Structuralism) ಗಳಿಂದ ಮುಂದುವರೆದ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿದೆ. ಕಲೆಯ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜನಕತೆಯೇ ಇದರ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ಕಲಾಕೃತಿ ಮತ್ತು ನೋಡುಗರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ, ಕಲಾಕೃತಿ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ ಇವುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧ (ಹಳೆಯ) ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿರಚನವಾದವು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. "ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಿದನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತಾನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಆ ಸಂದೇಶವನ್ನು

ಸಾರಲು ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದೇನೆ" ಎಂದು ಹೇಳುವುದನ್ನು ನಿರಚನವಾದ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಸಹೃದಯ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕರೂ 'ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ತಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡೆವು ಅದು ತಮಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಹ ತಪ್ಪು' ಎಂದು ನಿರಚನವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ, ನಿರಚನವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ತಾನು ತಿಳಿದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ ನ್ನುವುದು ತಪ್ಪು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೇ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧವಾದದ್ದು. ಸಹೃದಯ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯುವಂತಹದ್ದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಲ್ಲ ಮತ್ತು ಸತ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿರಚನವಾದವು ಇಂಥ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧವಾದ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲಾ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಡೆರಿಡಾ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯಾದ ಚಿಂತಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈತನ ಪ್ರಕಾರ ನಿರಚನವಾದದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೂ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ಸಂದೇಶವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಸಂರಚನವಾದ (Structuralism) ದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಿರಚನವಾದವು ಅರ್ಥ ಹುಡುಕುವುದನ್ನು ತಪ್ಪೆಂದು, ಅದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ನಿರಚನವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಸಹ ಇದು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ವಿಮರ್ಶಕನು ಈ ಕಲೆ ಹೀಗೇ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೇ ತಪ್ಪೆಂದು ನಿರಚನವಾದವು ಸಾರುತ್ತದೆ.

ನಿರಚನವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಕಲಾವಿದನಿಗೇ ಆಗಲಿ, ನೋಡುಗನಿಗೇ ಆಗಲಿ, ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೇ ಆಗಲಿ; ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯ ಸತ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ, ವಸ್ತು-ವಿಷಯ, ಸಂದೇಶ ಇತ್ಯಾದಿ ಕೊಡುಗೆಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕವಾದವುಗಳಲ್ಲ; ಅವೆಲ್ಲ ಕಾಲ್ಪನಿಕ. ಇವೆಲ್ಲ ಸುಳ್ಳು ಅಥವಾ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಯಾರ್ಯಾರಿಗೆ ಯಾವ ಕಲಾಕೃತಿ ಏನೇನು ಅನುಭವ ಕೊಡುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ ಸತ್ಯ. ಸಂರಚನವಾದದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ, ವಿಮರ್ಶಕ ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ನೋಡಬೇಕೆಂಬ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ದೃಷ್ಟಿ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ನಿರಚನವಾದವು ಅದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. 'ಇಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಹೀಗೇ ನೋಡ ಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ನೋಡಬಹುದು. ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಚೌಕಟ್ಟು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನೀವು ನಿಮಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು ತಪ್ಪು' ಎಂದು ನಿರಚನವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ನಿರಚನವಾದವು ಪ್ರಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಡೆರಿಡಾನ ನಿರಚನವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನೋಡದೇ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕು. ಅದನ್ನೊಂದು ಸ್ವಯಂ ಪೂರ್ಣವಾದ ರಚನೆಯಾಗಿ ನೋಡದೇ ನಿರಚನೆಯಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು. ಈಗಾಗಲೇ ಯಾರಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ರಾಚನಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೆ, ಆ ರಾಚನಿಕ ರೂಪವನ್ನು ನಿರಚಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತದೆ ನಿರಚನವಾದ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ನೋಡುಗರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪುನರ್ ರಚಿಸಲು ನಿರಚನವಾದವು ಶ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವವನ್ನು ನೋಡುಗನಿಗೂ ಅಥವಾ ಸಹೃದಯನಿಗೂ ನೀಡುತ್ತದೆ. ನಿರಚನವಾದವನ್ನು ಡೆರಿಡಾನು ನೀತ್ಸೆ ಎಂಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಂತರ ರೋನಾಲ್ಡ್ ಬಾರ್ಥ್, ಬದ್ರಿಲಾರ್ಡ್, ಕ್ಯಾಂಟರ್ ಎನ್. ಎಫ್., ಬ್ಲೂಮ್. ಹೆಚ್. ಇತ್ಯಾದಿ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ವಿಮರ್ಶಕರು, ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದು ಇನ್ನೂ ಅಪೂರ್ಣವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿದೆ. ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳು ಇನ್ನು ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಆದರೂ ಸಹ ಇಂದಿಗೂ ಇದು ಒಂದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಥವಾ ನಿರ್ಧಿಷ್ಟ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಇನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಹಂತ ತಲುಪಿಲ್ಲ. ಬಹುತೇಕ ಇದೇ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಥವಾ ವಾದದ ಹಿಂದಿರುವ ಆಶಯವೂ ಅದೇ ಆಗಿದೆ.

ನಿರಚನವಾದದಿಂದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ತುಂಬಾ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅನುಭವಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಆ ಅನುಭವವನ್ನು ಮತ್ತೆ ವಿಧ ವಿಧವಾದ ಅನುಭವಗಳತ್ತ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಮತ್ತೆ ಹೊಸ ಅನುಭವಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅನುಭವಗಳು ಒಂದು ಅನುಭವದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ 'ಕೋ' ಕೊಡುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಅನುಭವಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥ ಹಾಗೂ ಅನುಭೂತಿಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಹಾಗೂ ಅನುಭೂತಿಗಳಿಂದ ಕಲೆಯ ಹುಟ್ಟು ಪುನರ್‌ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ನವ ನವೀನ ಚಿಂತನೆ, ಗಂಭೀರತೆಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆ, ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ಸಂಪ್ರಾದಾಯ ಅಥವಾ ಹಳೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದ ಹೊರತಾದದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ನಿರಚನವಾದದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯು ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನೋಡುಗನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಥವಾ ಸಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯು ಪ್ರತಿಪಾದಿತ ವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ವಿಮರ್ಶಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಥವಾ ಸಾಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ತತ್ವಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ, ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ, ಒಂದು ಕಾಲದ, ಒಂದು ಜನಾಂಗದ, ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಹಾಗೂ ಒಂದು ತತ್ವದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿಯೂ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ನೋಟದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ತಿಳುವಳಿಕೆ, ನೋಟದ ಹಿಂದಿನ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಯಾವೂ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ನೋಡುಗನಿಗೆ ಅವು ಸತ್ಯವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸಿದರೂ ಸತ್ಯವಾದವುಗಳಲ್ಲ. ಅವುಗಳೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ತ್ಯಾಜ್ಯ. ಅಂದರೆ 'ಯಾವುದು ಹೌದೋ, ಅದು ಅಲ್ಲ'. 'ಯಾವುದು ಅಲ್ಲವೇ, ಅದು ಹೌದು'...

ನಿರಚನವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಪರಿಹಾರಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಿಂದ ಯಾರಿಗೆ ಏನು ಸರಿಯೋ ಅದೇ ಸರಿ. ಯಾರಿಗೆ ಯಾವುದು ತಪ್ಪೋ ಅದೇ ತಪ್ಪು. ಇಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತವಾದ ಚರ್ಚೆ, ಸತ್ಯ, ಅನುಭವ, ವಸ್ತು ವಿಷಯ ಸಂದೇಶ ಅರ್ಥ ಎಲ್ಲಾ ಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೂ ನಿಜವಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೂ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವೂ ನಿರಚನವಾಗುತ್ತವೆ. ಯಾವುದನ್ನೂ ನಿರ್ಧಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡದೇ, ಅವರವರ ಇಚ್ಚೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು. ***ಕಲೆಯು ನಿಂತನೀರಲ್ಲವೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ನಿರಚನವಾದವು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಅದು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ.*** ಯಾವುದೇ ಹೊಗಳಿಕೆ ತೆಗಳಿಕೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಾ ಕಲೆ ದೂರವಾಗಿರುವಂತಹದು ಅಲ್ಲದೇ ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿರಚನವಾದವು ಕಲೆಗೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೂಡಾ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಕ್ರಿಸ್ತೋ ಕಾಟೇಜಿ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಹರ್ಲ್ಯುವ್ಯಾನ್ ವೆನ್‌ಬರ್ಗ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಆತನ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಆ ಕಲಾಕೃತಿ ಒಂದು ನೆಪವಾಗಿದೆ. ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಕಾಲ, ಕಲಾವಿದನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ ಸಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರ ಇತ್ಯಾದಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನಿರಚನವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದ್ವಾಂಸರು, ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕರು ನಿರಚನವಾದವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಡೆರಿಡಾನ ನಿರಚನವಾದದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಿದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ, ನಾವು ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸುಳ್ಳನ್ನು

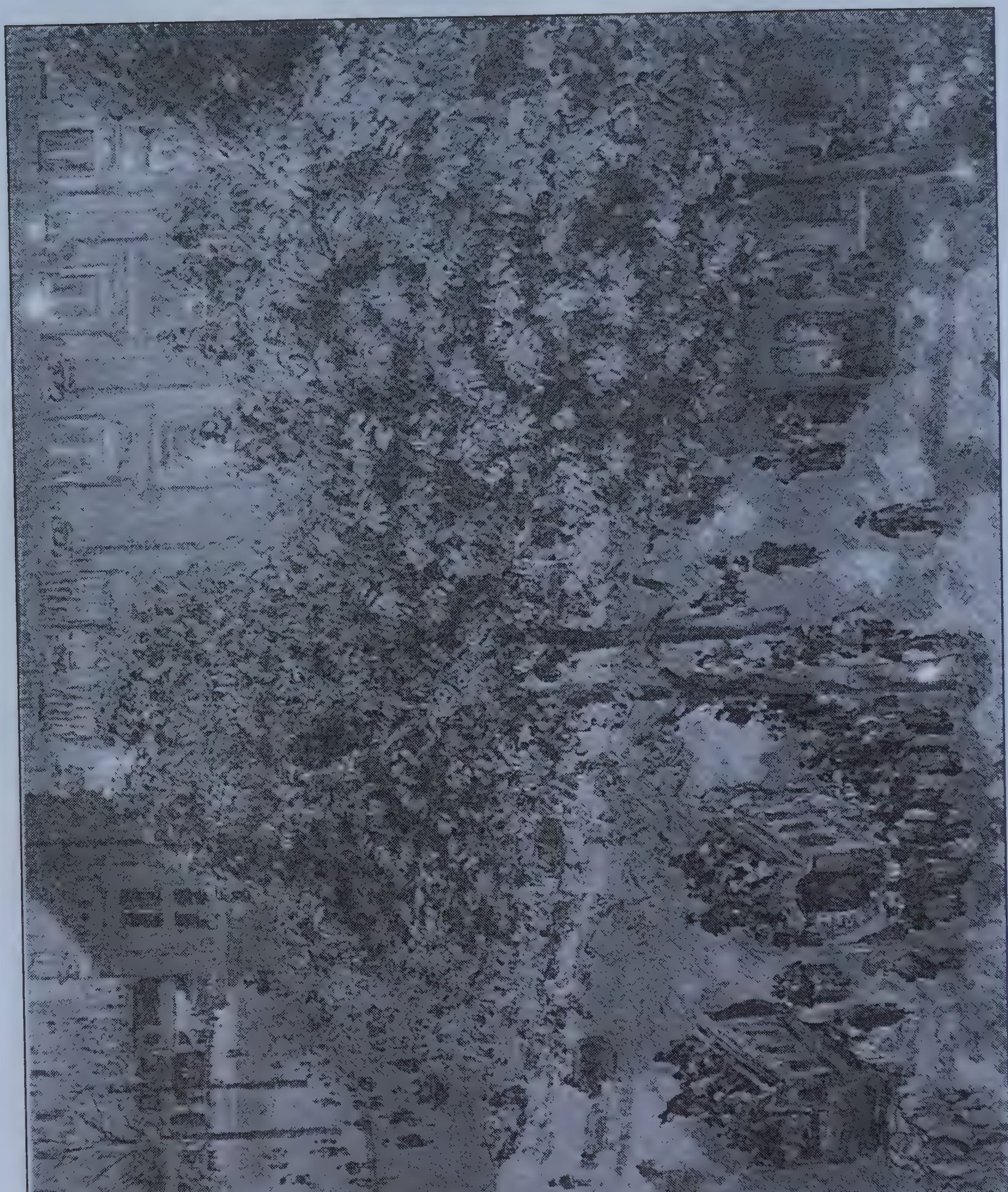
ಸತ್ಯವೆಂದು ತಿದ್ದಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ವಾಚ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ತಿದ್ದಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬಾಯಿತಪ್ಪಿನಿಂದ ಮಾತಾಡಿದರೂ ಅದು ಸತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ತಪ್ಪನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡಲಾಗದು. ಆದರೆ ಲೇಖನಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಮರೆಮಾಚಬಹುದು. ಇದು ಡೆರಿಡಾನ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವನು ಈ ತನ್ನ ವಾದದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪುಸರಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ಪರಿಗಣೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೇ ಎಲ್ಲವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ತಪ್ಪು ಅಥವಾ ಸರಿಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೇ ಧ್ವಂಸಗೊಳಿಸಬೇಕು, ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೂ ತಪ್ಪೂ ಅಲ್ಲ, ಯಾವುದೂ ಸರಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಏನು? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇವನಲ್ಲಿ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ.

ಈತನು ನೋಡುಗರ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸರಿಯಾವುದು? ಎಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ನೋಟದಲ್ಲಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಯಾವುದು? ನೋಟದ ಅನುಭವವಾದರೂ ಏನು? ನೋಡುಗನ ಸ್ಥಿತಿಯ ಪರಿಣಾಮವೇನು? ಎಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಆತನೇ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಪರಿಹಾರ ಸೂಚಿಸದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಡೆರಿಡಾನ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ವಿಪರೀತ ವಿರೋಧಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-36



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-37

ಅಧ್ಯಾಯ - ೨೦

ನವ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ

Principles of Modern Art

ಎಲ್ಲಾಕಾಲದ ಕಲೆಯೂ ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ನವ್ಯಕಲೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾಲದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ, ತನ್ನ ಹಿಂದಿನವರಿಗಿಂತ ಹೊಸದನ್ನೇನಾದರೂ ಹುಟ್ಟುಹಾಕ ಬೇಕೆಂಬ ತವಕ ತುಡಿತ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಕಲೆಗಿರುವ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಹೌದು. ಇದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾಲದ ಕಲೆಯು ತಾನು ಹುಟ್ಟಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನವ್ಯಕಲೆಯೇ. ಹಾಗಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಹೊರಟಿರುವ ಈ ನವ್ಯಕಲೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವಿಶೇಷತೆ ಏನು ಬಂತು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, 19ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಬಂದ ಅನೇಕ ಕಲಾಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಕೌಶಲಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಹೊರಟಿರುವ ಈ ನವ್ಯ ಪಂಥವು ಅದಕ್ಕೆ ತೀರಾ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸಿದವರಿಂದ ಉದ್ಭವವಾಯಿತು.

ನಿರಂತರ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಿಂದ ಕ್ಯಾಮರಾದ ಆವಿಷ್ಕಾರವಾಗಿತ್ತು. ಇದು ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಒಂದು ಸವಾಲನ್ನೇ ಎಸೆದಿತ್ತು. ಕಲಾವಿದರು ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದಾದ್ದನ್ನು ಈ ಕ್ಯಾಮರಾ ಕಡಿಮೆ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಏನೂ ಕೆಲಸವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಾದವೂ ಸಹ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಔದ್ಯೋಗಿಕರಣದಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳು ಬದಲಾಗಿದ್ದವು. ಮುದ್ರಣಯಂತ್ರಗಳ ಶೋಧನೆ ನಡೆದು ನೂರಾರು ಜನ ಕಲಾವಿದರು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಒಂದು ಯಂತ್ರ ಕೆಲವೇ ಗಂಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಲಾರಂಭಿಸಿತ್ತು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಆಗ ಕಲಾವಿದರು ಕ್ಯಾಮರ ಮಾಡುವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದಕ್ಕೆ ತಿಲಾಂಜಲಿ ಇತ್ತರು. ಕ್ಯಾಮರಾದಿಂದ ಮಾಡಲಾಗದ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವತ್ತ ಯೋಚಿಸಿದರು. ಇದೇ ನವ್ಯ ಪಂಥದ ಉದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿತವಾದ ನವ್ಯಕಲೆಯ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಹೊಸ ಉಪ ಶಾಖೆಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳೂ ನಡೆದವು. ಅಂಥ ಉಪಶಾಖೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಪ್ರಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. 1. ಅಭಿಜಾತ ಪಂಥ (Classicism). 2. ರಮ್ಯಪಂಥ ಅಥವಾ ಮನೋವಿಲಾಸಿ ಪಂಥ (Romanticism). 3. ನವ್ಯ ಪಂಥ (Modernism). ಈ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರದ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ಕೇವಲ ಈ ಪಂಥಗಳ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸದೇ ಆಯಾ ವರ್ಗದ ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ದೃಷ್ಟಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಕುಚಿತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತವಾದ ಗ್ರೀಕ್ ರೋಮನ್, ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದರೆ, ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ರೂಪ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಟ, ಸೌಂದರ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ, ಮಾಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಯ ಔಚಿತ್ಯ, ಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ಸರಳತೆ, ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಹಾಗೂ ಸಂಯಮ ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಭಿಜಾತ ಪಂಥವು ವೈಚಾರಿಕತೆಯಿಂದ ದೂರವಾಗಿ, ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ ಕಲೆಯಾಗಿ ಕೃತ್ರಿಮತೆಯತ್ತ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟಿತು. ಮತ್ತು ಶಿಸ್ತು ಸಂಯಮ ರೂಪದ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಯಿತು. ಆಗ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಶೈಲಿಯೇ ರಮ್ಯ ಶೈಲಿಯಾಯ್ತು. ಆದರೆ ರಮ್ಯ ಶೈಲಿಯು ಸಹ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟಿತು. ರೂಪಕ್ಕಿಂತ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡಿತು. ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. ವಿಚಾರಕ್ಕಿಂತ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಾನ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. ಇದು ಅಭಿಜಾತ ಶೈಲಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಅಂದರೆ ಅಭಿಜಾತ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರಮ್ಯ ಶೈಲಿಯು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿತು. ಅದೇ ರೀತಿ ರಮ್ಯಪಂಥಕ್ಕೆ ವಿರೋಧ ತೋರುವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಂದರೆ ರಮ್ಯಶೈಲಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ನವ್ಯಶೈಲಿಯು ಹುಟ್ಟಿತು. ಅಭಿಜಾತ ಶೈಲಿಯ ಕೃತ್ರಿಮತೆ ರಮ್ಯ ಪಂಥದ ಉದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದರೆ, ರಮ್ಯ ಪಂಥದ ಅತಿರೇಖಗಳು ನವ್ಯವಾದದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದವೆನ್ನಬಹುದು.

'ರಮ್ಯ ಪಂಥದ ಚಳುವಳಿಯ ಆಳದಲ್ಲಿಯೇ ನವ್ಯ ಪಂಥದ ಬೀಜಗಳು ಬಿದ್ದಿವೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿರುವ ಐಯರ್ವಿಂಗ್ ಹೊನ ಮಾತು ನವ್ಯ ಪಂಥದ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ನವ್ಯಪಂಥದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನವ್ಯಕಲೆಗೆ, ನಿಶ್ಚಿತ ಆಕಾರವಾಗಲಿ, ನಿಯಮಿತ ಗಾತ್ರವಾಗಲಿ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಅಪಾರವಾದ ಹಾಗೂ ಸಾಗರೋಪಾದಿಯ ಒಡಲಿನ ಆಳ ಮತ್ತು ಅಗಲಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪಂಥಗಳ ಅಥವಾ ಶೈಲಿಗಳ ನದಿಗಳು ಉಪನದಿಗಳು ಮಹಾಪೂರವಾಗಿ

ಹರಿದು ಬಂದು ಐಕ್ಯವಾಗಿವೆ. ನವ್ಯ ಪಂಥದ ಆ ನದಿಗಳು ಹಾಗೂ ಉಪನದಿಗಳು ರಭಸವಾಗಿ ಹರಿದು ಬರುವಾಗ ಅವುಗಳ ಎಡ ಬಲಗಳಲ್ಲಿಯ ದಡಗಳು ಒಡೆದು ಅತ್ತಿತ್ತ ನುಗ್ಗಿದ್ದರಿಂದ, ಅವುಗಳ ಅನೇಕ ಮರಿಗಳು ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಗಳಾಗಿ ಹರಿದದ್ದೂ ಉಂಟು. ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲೆಂದರಲ್ಲಿ ಧುಮುಕಿ ಹರಿದವುಗಳೆಲ್ಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪಡೆದು, ನವ್ಯದ ಪಂಥ, ಉಪಪಂಥ ಮತ್ತು ಮರಿಪಂಥಗಳಾಗಿವೆ.

ನವ್ಯಪಂಥ ಹೀಗೆ ವಿಕಾಸವಾದಂತೆಲ್ಲ, ಅದರ ಮನೋಧರ್ಮವು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ನವ್ಯದ ಗೊತ್ತು ಗುರಿಗಳು ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳು ಒಂದು ಹೋಗಿ ಹನ್ನೊಂದು ಆಗಿವೆ. ಅಂಥವುಗಳ ಅವಲೋಕನವನ್ನು ಈಗ ಮಾಡೋಣ. ಭಾರತ ಇನ್ನು ಅದೇ ತಾನೇ ನವ್ಯಕಲೆಯ ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಇರಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನವ್ಯಕಲೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಹೊಸತನದ ಶಿಖರ ಶೃಂಗಗಳ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ನವ್ಯಕಲೆ ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಪರಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಪಿಡುಗುಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಮೈಕೊಡವಿ ಮೇಲೆದ್ದು ಆಂದೋಲನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿತಾದರೂ ಅದು ಹಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಒಂದು ಪಿಡುಗಾಗಿ ರೂಪಿತವಾಯಿತೆಂಬ ಶಂಕೆಯನ್ನು ಸಹ ಉಂಟುಮಾಡಿದೆ.

ಯಾವ ಸಮಾಜದ ಅಸಮರ್ಪಕ, ಅಸಮಂಜಸ ಹಾಗೂ ಅಸಂಬದ್ಧ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ ಆಂದೋಲನದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನವ್ಯಕಲೆ ಹುಟ್ಟಿತೋ ಅದೇ ಕಲೆ ಅನೇಕ ಕಲಾಪಂಥಗಳ ಅವಕೃಪೆ, ಅಸಮ್ಮತಿ, ಆಕ್ರೋಶ ಮತ್ತು ಅವಿಶ್ವಾಸಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ನವ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಅಣಕಿಸುವ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ ಕಲಾ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದವು. ಇವು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಸಹ ಕೆರಳಿಸಿದವು. ಅಂಥ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಸಹ ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿದೆ.

ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಕಲಾಭವನಗಳಲ್ಲಿ (ಗ್ಯಾಲರಿಗಳಲ್ಲಿ) ನವ್ಯಕಲೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿದ್ದ ಎಲ್ಲವೂ ಕಲೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ನವ್ಯಕಲೆಯ ಹಣೆಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುಗಳು, ತ್ಯಾಜ್ಯ ಪದಾರ್ಥಗಳು ಮತ್ತು ಬದುಕಿಗೆ ಅನಪೇಕ್ಷಿಯಾದ ನಿರುಪಯುಕ್ತ ದೇಹದ ಕಶ್ಮಲಗಳು ಕಲೆಯಾಗಿ ಮೆರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದವು. ಇಂಥವುಗಳು, ಅವರು ಊಹಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೆಲೆಗೆ ಮಾರಾಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಹುಚ್ಚುತನಗಳನ್ನು ಹಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದ್ದೂ ಉಂಟು. ಇಂಥವೊಂದು ಆಂದೋಲನವನ್ನು ಅದೇ ಕಲಾಗ್ಯಾಲರಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ

ಅಂಥ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇಂಥವರಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಶಲ್ ದುಶಮ್ (Marsel Dusemme) ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದ ನಮಗೆ ಮೊದಲು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ.

ಮಾರ್ಶಲ್ ದುಶಮ್ ಒಂದು ಮೂತ್ರ ಬಟ್ಟಲನ್ನು (ಯೂರಿನಲ್ಸ್ ಕಮೋಡ್) ತನ್ನ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡು, ಅದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ, ಗ್ಯಾಲರಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿದ. ಇವನು ಒಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದನಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಗ್ಯಾಲರಿಯವರು ಅದನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯೆಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಇರಿಸಿದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಪ್ರಚಾರವು ದೊರೆಯಿತು. ಕಲಾ ಪೋಷಕರು ಈ ಮೂತ್ರ ಬಟ್ಟಲನ್ನು ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಪೈಪೋಟಿಯನ್ನು ನಡೆಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ದುಶಮ್ ಬೇಸತ್ತನು. ತಾನು ಯಾವ ನವ್ಯಕಲೆಯ ಇಂಗಿತವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ, ನವ್ಯಕಲೆಯ ಅಭಾಸಗಳಿಗೆ ಅಣಕದ ರೂಪವಾಗಿ ಕಳುಹಿಸಿದ್ದ ಮೂತ್ರದ ಬಟ್ಟಲೂ ಸಹ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕೃತಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ತೀವ್ರ ನೋವು ಉಂಟಾಯಿತು. ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಏನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕಲಾರಂಗದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತಿರುವ ಅಂದಿನ ಉತ್ತರದಿಂದ ಅವನು ರೋಸಿಹೋದ. ಅಷ್ಟೇ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಅವನು ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಕಲಾಕೃತಿ ನಿರ್ಮಿಸುವುದನ್ನೇ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದಾಗಿ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡಿದ. ಅದರಂತೆ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಕೇವಲ ನಿರ್ವಾಣ ರೂಪದರ್ಶಿಗಳ ಜೊತೆ ಚದುರಂಗವಾಡುತ್ತ ಕಾಲ ಕಳೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ. ಈ ಸಂಗತಿ ನವ್ಯಕಲೆಗೆ ತಗುಲಿದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಪ್ಪುಚುಕ್ಕೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ಪಿಯರೋ ಮಂಜೋನಿ (Piero Manzoni) ಎಂಬ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದ ತನ ಬಾಯಿಯ ದುರ್ನಾತದ (ತ್ಯಾಜ್ಯ) ಗಾಳಿಯನ್ನು ಬಲೂನ್ ಒಂದರಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ, ಅದಕ್ಕೆ "ಕಲಾವಿದನ ಉಸಿರು" ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಗ್ಯಾಲರಿಗೆ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಲಾವಿದನ ಉಸಿರು ಅಂದರೆ ಆ ತ್ಯಾಜ್ಯ ಉಸುರಿನ ಬಲೂನ್ ಸಹ ಕಲಾಕೃತಿಯೆಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿಪರೀತ ಪ್ರಚಾರವೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೆಲೆಗೆ ಇದು ಮಾರಾಟವೂ ಆಯಿತು. ವಿಮರ್ಶಕರ ಚರ್ಚೆಯ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೂ ಸಿಲುಕಿತು. ಕಲಾವಲಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರ ವಿವೇಚನೆಗೆ ವಸ್ತು ವಿಷಯವಾಗಿ ನಿಲುಕಿತು. ಇದರಿಂದ ಈ ಕಲಾವಿದ, ತನ್ನ ಉಸಿರು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಪಡೆಯಿತಲ್ಲಾ ಎಂದು ಹೆಮ್ಮೆಯನ್ನು ಪಟ್ಟುಕೊಂಡ.

ಅವರಿವರ ಮಾತು ಹಾಗಿರಲಿ, ಪಿಕಾಸೋನಂಥ ಜಗತ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದನೂ ಸಹ ಒಂದು ಗುಜರಿಯಿಂದ ಒಂದು ಹಳೆಯ ಸೈಕಲ್ಲಿನ ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಹ್ಯಾಂಡಲ್ ಹಾಗೂ ಸೀಟನ್ನು ತಂದು ಆ ಸೀಟಿನ ಮೇಲ್ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹ್ಯಾಂಡಲ್ ಇರಿಸಿ ಅದನ್ನು

ಬುಲ್ (ಎತ್ತು) ಎಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಿದ. ಈ ಗುಜರಿಯ ವಸ್ತುಗಳ ಕೃತಿಯು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ಜಗತ್ತಿನ ಉದ್ದ ಅಗಲಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿತು. ಪಿಕಾಸೋನ ಸಾಧನಮೂಲದ ಕೌಶಲ್ಯಭರಿತ ಕಲೆಗಿಂತ ಈ ಸರ್ಕಸ್ ಮೂಲದ ಕೃತಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಇದರಿಂದ ನವ್ಯ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಕೌಶಲ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ, ವೈಚಾರಿಕ ಚಿಂತನೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಆದರೆ ಅತಿಯಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಪಾಯದ ಅಂಚನ್ನು ತಲುಪುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವೂ ಆಗುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಪಿಯರೋ ಮಂಜೋನಿ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದ ಕ್ರಿ.ಶ. 1961 ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ತನ್ನ ಮಲವನ್ನು ತಂದು ಗ್ಯಾಲರಿಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ "ಕಲಾವಿದನ ಮಲ ವಿನ್ಯಾಸ" ಎಂಬ ನಾಮಕರಣವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಲಾವಿದನ ಕಕ್ಕಸದ ಗುಡ್ಡೆ ಅಭೂತಪೂರ್ವ ಕಲಾಕೃತಿಯೆಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅಪಾರ ಪ್ರಚಾರವೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಆ ಹೇಲಿನ ಗುಡ್ಡೆಯನ್ನು ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಕಲಾಪ್ರೇಮಿಗಳು ನಾ ಮುಂದು ತಾ ಮುಂದು ಎಂದು ಪೈಪೋಟಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಳೆದ ವರ್ಷ (ಕ್ರಿ.ಶ. 2008 ರಲ್ಲಿ) ಈ ಹೇಲಿನ ಗುಡ್ಡೆ ಭಾರತದ ರೂಪಾಯಿಗಳ ಮೌಲ್ಯದ ಪ್ರಕಾರ, ಐದು ಕೋಟಿ ಅರವತ್ತು ಲಕ್ಷ ರೂಪಾಯಿಗೆ ಹರಾಜಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಈ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಬೆಲೆ ಹಾಗೂ ಕೀರ್ತಿ. ಇದು ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಒಬ್ಬರಿಂದ ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಹೀಗೆ ಸೇರುಗಳಂತೆ ಮಾರಾಟವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅವನ ಹೇಲು ಒಬ್ಬರ ಮನೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿದ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಯಿತು. ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಚರ್ಚೆಯ ವಿಷಯವಾಯಿತು. ಮಾಧ್ಯಮದವರಿಗೆ ಪ್ರಚಾರದ ಸಂಗತಿಯಾಯಿತು. ಕಲಾ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರವಾಯಿತು. ಕಲಾಪ್ರೇಮಿಗಳ ಮತ್ತು ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಬಾಯಿ ಮತ್ತು ತಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಹೇಲು ನಿರಂತರ ನೆಲೆನಿಂತಿತೆಂದು ಅವನು ಹೆಮ್ಮೆ ಮತ್ತು ಆನಂದಗಳಿಂದ ಬೀಗುತ್ತಾನೆ. ನವ್ಯಕಲಾ ಜಗತ್ತಿನ ಹುಚ್ಚುತನಕ್ಕೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮೂರ್ಖತನದ ಸಂದರ್ಭ ಉಂಟೆ? ಇದರಿಂದ ನವ್ಯಕಲೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೇ ನಾವು ಮರುಕವನ್ನು ಪಡಬೇಕು.

ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ, ಕಲಾಕೃತಿಯೇ ಅಲ್ಲದ ತ್ಯಾಜ್ಯ ಪದಾರ್ಥಗಳು ನವ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯ ಅನನ್ಯ ಅವತಾರಗಳಾಗಿ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಗಿಟ್ಟಿಸಿದ ಕೆಲವೊಂದು ದುರಂತ ಸಂಗತಿಗಳೂ ನವ್ಯಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಯಾವ ನವ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲೆಂದು, ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ಆಂದೋಲನ

ಆರಂಭಿಸಿದರೋ ಅವರೇ ನವ್ಯಕಲೆಯ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪೆಗಳಾಗಿ ಈಜಾಡಿದರು. ಇದೊಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸವೇ ಸರಿ. ನವ್ಯದ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಹಲವು ಕಲಾವಿದರು "ನವ್ಯಕಲಾ ಗ್ಯಾಲರಿಗಳನ್ನು ಒಡೆದುಹಾಕಬೇಕು. ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುವರನ್ನು ಗಡಿಪಾರು ಮಾಡಬೇಕು" ಎಂಬ ಇಂಗಿತವನ್ನು ತಮ್ಮ ನವ್ಯಕಲೆಯ ಆಂದೋಲನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಸಹ ತಮ್ಮ ಆಂದೋಲನದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೇ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭದ್ರನೆಲೆ ದೊರೆತಾಗ, ಇವರು ತಮ್ಮ ಗುರಿ ಮತ್ತು ದಾರಿಗಳಿಂದ ಹಿಂದೆ ಸರಿದದ್ದು, ಕಲಾತತ್ತ್ವದ ಹಾಗೂ ಕಲಾಇತಿಹಾಸದ ಇನ್ನೊಂದು ದೊಡ್ಡ ದುರಂತ ಸಂಗತಿ.

ಏನೇ ಆಗಲಿ ಹೀಗೆ ಒಂದು ಕಲಾಪಂಥದ ಪ್ರತಿಭಟನೆಗೆಂದು ಹಾಗೂ ಹಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಿಡುಗಿನ ವಿರೋಧಿಯೆಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ನವ್ಯಕಲೆ, ತಾನೇ ಒಂದು ಪಿಡುಗಾಗಿ, ತನ್ನ ವಿರುದ್ಧ ಇನ್ನೊಂದು ಆಂದೋಲನಕ್ಕೆ ನೆಲೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ನವ್ಯಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಗುಣ ಮತ್ತು ಋಣಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಯಾವುದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗೋಚರಿಸದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿ. ಇಂಥ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ, ನವ್ಯಕಲೆಯ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಲಿನ ನದಿ ನೀರು ಸೇರಿದೆ.

ಅಂದರೆ ನವ್ಯದ ಆ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಈ ನದಿಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹುಡಕಲಾಗದಂತೆ ಅವು ಏನೇನೋ ಆಗಿ ಆ ಸಾಗರದ ಕಲಾಜಲದ ಜೊತೆ ಲೀನವಾಗಿ ಹೋಗಿವೆ. ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಹತ್ತು ಹಲವು ಶೈಲಿಗಳು ನವ್ಯ ಶೈಲಿಯ ವಿವಿಧ ಪಂಥಗಳಾಗಿ, ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮೆರೆದಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುವಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು.

ಭಾಗ - ೧

1) ಅಭಿಜಾತೋತ್ತರ ಪಂಥ (Neo Classicism)

2) ಮನೋವಿಲಾಸಿ ಅಥವಾ ರಮ್ಯ ಪಂಥ (Romanticism)

3) ನವ್ಯ ಪಂಥ (Modernism)

4) ನೈಜ ಪಂಥ (Realism)

5) ಭಾವಚಿತ್ರ ನೈಜಪಂಥ (Photo Realism)

6) ಭಾವಮುದ್ರಾ ಪಂಥ (Impressionism)

7) ಅಂತರ್ಭಾವ ಮುದ್ರಾ ಪಂಥ (Post-Impressionism)

8) ಸಂಕೇತ ಪಂಥ (Symbolism)

9) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಂಥ (Expressinism)

10) ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮೂರ್ತಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಂಥ (Abstract Expressinism)

11) ಅಂತರ್ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಪಂಥ (Post Expressinism)

12) ನವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಂಥ (New Expressionism)

13) ಬಂಡಾಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಂಥ (Fauvism Expressionism)

14) ಘನಾಕೃತಿ ಪಂಥ (Cubism)

15) ಸ್ಫಟಿಕಮುಖ ಘನಾಕೃತಿ ಪಂಥ (Facet Cubism)

16) ಅಂಟುಘನಾಕೃತಿ ಪಂಥ (Collage Cubism)

17) ಸಂಕೀರ್ಣ ಘನಾಕೃತಿಪಂಥ (Variants Cubism)

18) ನಿಜಾತೀತ ಪಂಥ (Surrelism)

19) ಜನಾನುರಾಗಿ ಕಲೆ (Pop Art)

20) ವಜ್ರಾಕೃತಿ ಕಲೆ (Op Art)

21) ಪ್ರತಿರೋಧ ಪಂಥ (Dadaism)

22) ನವ್ಯೋತ್ತರ ಪಂಥ (Post modernism)

23) ಪ್ರತಿಮಾ ವಾದ (Imaginism)

24) ಭವಿಷ್ಯವಾದ (Futurism)

25) ಗೋಥಿಕ್ ಕಲೆ (Gothic Art)

26) ಬಾರೋಕ್ ಕಲೆ (Barogue Art)

27) ರೋಕೋ ಕಲೆ (Roco Art)

28) ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮೂರ್ತಕಲೆ (Abstract Art)

29) ನಿಯೋಪ್ಲಾಸ್ಟಿಸಿಸಂ ಅಥವಾ ಡೆ ಸ್ಟೀಜಲ್ (De - Stigl or Neo - Plasticiom)

30) ಲುರಿಷ್ಟನ್ ಕಲೆ (Luristan Art)

31) ಹೆಲೆನಿಸ್ಟಿಕ್ ಕಲೆ (Hellenistic Art)

32) ಇಟ್ರೋಸ್ಕ್ಯಾನ್ ಕಲೆ (Etruscan Art)

ಭಾಗ - ೨

33) ರಚನಾವಾದ (Constructivism)

34) ಸಂರಚನವಾದ (Structuralism)

35) ನಿರಚನವಾದ (Decontructionism)

36) ಪ್ರಗತಿಶೀಲವಾದ (Progressionism)

37) ಮಾನವತಾವಾದ (Mannerism)

38) ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ (Existentialism)

ಇವುಗಳಲ್ಲದೇ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಉಪಪಂಥಗಳೂ ಇವೆ. ಮೇಲಿನಂತೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿರುವ ತಾತ್ಪರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಎರಡು ಗುಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭಾಗ-೧ ರಲ್ಲಿಯ ಪಂಥಗಳು, ಆಯಾ ಪಂಥಗಳ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂಥವುಗಳಾಗಿವೆ. ಭಾಗ-೨ ರಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾದ ಪಂಥಗಳು, ಆಯಾ ಪಂಥಗಳ ಅಥವಾ ವಾದಗಳು ಗುಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು ಗಳಾಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ಭಾಗ-೧ ರಲ್ಲಿಯ ಪಂಥಗಳನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೈವಳಿಕೆಯಿಂದ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪದಿಂದಲೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವು ಕಲಾವಿದನ ಕೌಶಲ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಭಾಗ-೨ ರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ವಾದಗಳು ಕಲಾವಿದನ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಅಥವಾ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸಂದೇಶದಿಂದ ಅಥವಾ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಷಯದಿಂದ ಇವನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನವ್ಯ ಪಂಥಗಳನ್ನು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ನವ್ಯ ಪಂಥವು ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಮಡಿಲಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಕ್ಷಿಸಿದೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಗುಟುಕು ಕೊಟ್ಟು ಪೋಷಿಸಿದೆ. ಅಂದರೆ ನವ್ಯಪಂಥವು ಈ ಮೇಲಿನ ವಿಭಾಗಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಜನನಿ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾರಂಗದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅನೇಕ ನವ್ಯಕಲಾ ಸಂತಾನಗಳು, ಮರಿಸಂತಾನಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿವೆ. ಮತ್ತು ಸಂತಾನೋತ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಸಾಗಿವೆ. ಈ ನವ್ಯಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು, ದೃಷ್ಟಿ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು, ತಂತ್ರನಾವೀನ್ಯದ ನವತಂತ್ರ,

ಸ್ವತಂತ್ರ ಮೈವಳಿಕೆಗಳು, ಶಾಸ್ತ್ರ ಬದ್ಧವಾದ ಹಳೆಯ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳ ತಿರಸ್ಕಾರಗಳು, ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ, ಇದು (ನವ್ಯ ಪಂಥ) ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಅವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು, ಅವುಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗೆದ್ದುಕೊಡಲು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಿಂತುಕೊಂಡಿತು. ನವ್ಯ ಪಂಥದಲ್ಲಿರುವ, ಎಲ್ಲಾ ಪಂಥಗಳ ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿದರೆ, ಅವುಗಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಸಾರ ಅಥವಾ ಸತ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಂಥ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

1) ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಅಥವಾ ಬಂಡಾಯ ಧ್ವನಿ
2) ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪುನರ್ ವಿಮರ್ಶೆ
3) ಆಕ್ರೋಶಕ್ಕಿಂತ ಸಮಾನತೆಗೆ ಒತ್ತು
4) ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅಥವಾ ವಕ್ರ ದೃಷ್ಟಿ
5) ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಭಾವ
6) ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆ
7) ಸಮಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ
8) ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ
9) ಮಣ್ಣಿನ ವಾಸನೆ
10) ತೀಕ್ಷ್ಣ ಸಂವೇದನೆ
11) ನಗ್ನ ಸತ್ಯದ ಹುಡುಕಾಟ
12) ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ
13) ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ
14) ತಂತ್ರ ಪ್ರಧಾನತೆ
15) ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲತೆ
16) ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧ ತತ್ವಗಳ ತಿರಸ್ಕಾರ
17) ಮಾಧ್ಯಮದೊಂದಿಗೆ ಮೈವಳಿಕೆಗಳ ಹುಡುಕಾಟ

18) ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಸ್ಥಾಪನೆಗೆ ಹೋರಾಟ

19) ಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ

20) ಅನುಭವ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ

21) ಶೈಲಿಗಳ ಹುಡುಕಾಟ

22) ಹೊಸ ತತ್ವಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರ

23) ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ದಿಟ್ಟತನ

24) ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಒತ್ತು

25) ದೃಶ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಸ್ಥಾಪನೆಗೆ ತುಡಿತ.

ಇವು ನವ್ಯಕಲಾ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರವಾಹಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಮಹಾಪೂರಗಳು. ಹೀಗೆ ನವ್ಯಕಲಾ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಕೃಷಿ ಮಾಡಿದ ಕಲಾವಿದರು ಸಾವಿರಾರು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಅವರುಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾಗಲಿ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುವುದಾಗಲಿ ಬಹಳ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಅವುಗಳನ್ನು ಅವರುಗಳ ಕಲಾಕೃತಿ ವೀಕ್ಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-38



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-39

ಅಧ್ಯಾಯ - ೨೧

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳಿಲ್ಲ

No Nine Rasas in Westrans

ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಖರಗಳಾಗಿರುವ ನವರಸಗಳ ಕಲ್ಪನೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಏಕೆ ಇಲ್ಲ? ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ 'ರಸ' ಎಂಬ ಪದದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾಗಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯ ಹಲವು ಮೀಮಾಂಸಕರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರಸಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಕೆಲವೊಂದು ತತ್ವಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಾಗಿವೆಯೆಂದು ನಮ್ಮವರು (ಭಾರತೀಯರು) ಮಾತ್ರ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನವರಸಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರಂತೆಯೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಡಾ|| ಹೆಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿಗಳು ಹೇಳುವ ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತೆಂದರೆ 'ಭಾರತೀಯರಂತೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಭಾವದ ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ಹಾಗೂ ಅವುಗಳಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ವಿವಿಧ ಛಾಯೆ (ನವರಸ)ಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ 'ರಸ' ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಪದವೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ' ಇದನ್ನು ಜಾನ್ ಡ್ಯುಯಿ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸನು ತನ್ನ Art as Experience ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಈ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾತಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯದ ರಸಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಹೀಗಿರುವಾಗ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಮಾತಂತೂ ದೂರವೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಕಾವ್ಯ ಕಾಲ ಬದ್ಧವಾದ ಕಲೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ದೇಶಬದ್ಧವಾದ ಕಲೆಗಳು. ಕಾಲಬದ್ಧ ಕಲೆಗಳು ದೇಶಬದ್ಧಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಡಾ|| ಹೆಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರ ಸ್ವಾಮಿಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಕಲಾನುಭವದ ವಲಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ರಸತತ್ವ ವಿವೇಚನೆಯಂತೆ, ಮನಸ್ಸಿನ ವಿವಿಧ 'ಭಾವಗಳು' ಅದರ ಆಸ್ವಾದನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅನುಭವದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಇವುಗಳ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಲಿಲ್ಲ. ರಸಗಳೆಷ್ಟು? ಎಂಬಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವರಿಗೆ ಬರಲೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ 'ಭಾವಗಳು' ಮತ್ತು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಪರಿಭಾವನೆಯೇ ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಅವರು

ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. (ಪುಟ-439 ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ) ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ನವರಸಗಳ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂಭತ್ತು ಭಾವಗಳು ಮತ್ತು ಒಂಭತ್ತು ರಸಗಳು ಇಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿರುವುದು ಒಂದೇ ಒಂದು ಭಾವ, ಅದೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಭಾವ. ಅದನ್ನೇ ಅವರು ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ಎಂದಿದ್ದಾರೆಯೇ ವಿನಃ ಭಾವವೆಂದು ಕರೆದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಶೃಂಗಾರ ರಸ ಅಥವಾ ಅದ್ಭುತ ರಸ ಇಲ್ಲವೇ ವಿಸ್ಮಯರಸಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಇದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಬಹುದು. ಈ ಒಂದು ರಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ನವರಸಗಳ ಹೆಸರುಗಳೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಾರೂ ನವರಸಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿಲ್ಲ. ನವರಸಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಮಹಾಮೀಮಾಂಸಕನಾದ ಕಾಂಟನ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸುವುದಾದರೆ, ರಸದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಭೇದಗಳಾಗಲಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನಲೆಯಾದ ಭಾವಗಳ ವಿವರಗಳಾಗಲಿ, ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಡಾ|| ಹೆಚ್. ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿಗಳು ಹಾಗೂ ಅವರಂತಹ ಹಲವು ಮೀಮಾಂಸಕರು, ಭಾರತೀಯರ ರಸಕ್ಕೆ ಸಮಾಂತರವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಆರೋಪಿಸಿ ಗುರುತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅಷ್ಟೇ.

ಪ್ರಪಂಚದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಹಲವು ಚಿಂತನೆಯ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ಅನೇಕ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಗುಣಾಂಶಗಳಿರುವುದನ್ನು ಕಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರ ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಅರಿಯಬಹುದಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ನವರಸಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಪಂಚದ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಏಕೆ ಇಂಥ ಚಿಂತನೆಗೆ ನೆಲೆ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ? ಭಾರತೀಯರು ಮಾತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ - ನವರಸಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿರುವುದು ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಜಾಣ್ಮೆಯ ಚಿಂತನೆ ಯಾಗಿದೆಯೇ? ಹೋಗಲಿ ಇಂಥ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ಸಹ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಮನೋ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಏಕೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಿಲ್ಲ? ಭಾರತೀಯರಾಗಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಾಗಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ನವರಸಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನೂ ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಲು ಹಿಂಜರಿಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿರುವುದು ಒಂದೇ ಒಂದು ರಸ, ಅದು ಸೌಂದರ್ಯ ರಸ ಮಾತ್ರ.

ಕಲಾವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ, ಅಂದರೆ *ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ* ಎಂಬ ವಾದದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಿಷಯ ಅಥವಾ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಪಕ್ಷಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚು ಬಲ ಅಥವಾ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇದೆ. ವಿಷಯದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರೂಪಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ದೊರೆತಿದೆ. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಆದರ್ಶಗಳಿಗೆ ತಿಲಾಂಜಲಿ ಕೊಟ್ಟು, ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಲೆಯ ಏಕಮಾತ್ರ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ತತ್ವವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ತತ್ವದ ಚಿಂತಕರು ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಪಾದಕರಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಹೇಳಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸದೇ ಅದನ್ನು ಲೌಕಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಸೌಂದರ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡದಿದ್ದರೆ, ಅವನು ಕಲಾವಿದನೇ ಅಲ್ಲ. ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಕಲಾವಿದನು ಸುಂದರ ವಸ್ತುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಇಲ್ಲಿ ನೋಡುಗನಿಗೂ ಅಂದರೆ, ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೇ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ 'ರಾಜಗುರಿ' ಎಂದಾದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳ ಮಾತೇ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಒಂದೇ ರಸ, ಅದೇ ಸೌಂದರ್ಯ ರಸ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವನವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದ ಮೇಲೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ನವರಸಗಳ ಅನುಭವಗಳೂ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಅಥವಾ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ನವರಸಗಳ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಅನುಭವವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ನವರಸಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವುದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ.

ಡೆರಿಡಾ ಎಂಬ ಕಲಾ ಚಿಂತಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ನಿರಚನವಾದ (Deconstruction) ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ, ನವರಸಗಳ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತ ಮತ್ತು ಸೂಚಕ (Signifier and Signified) ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಬಹಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಸೂಚಕವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸೂಚಿತವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರದೇ ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಅದೇ ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ಅದೇ ರಸ ಎಂದು ನಿರ್ಧಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸೂಚಿತ ಹಾಗೂ ಸೂಚಕಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವಾದುದು. ನಿರಚನವಾದವು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಭಾವ ಅಥವಾ ರಸದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ನಿರಚನವಾದದ ಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವು, ಕಲೆಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿ ನೋಡದೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನೊಂದು ಸ್ವಯಂ ಪೂರ್ಣವಾದ ರಚನೆಯಾಗಿ ನೋಡದೇ ಅರಚನೆಯಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಯಾರಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ರಾಚನಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೆ, ಆ ರಾಚನಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಅದು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಿರಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ನೋಡುಗರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪುನರ್‌ರಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವವನ್ನು ನೋಡುಗನಿಗೂ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ರಸಗಳು ನೋಡುಗನಿಗೆ, ಕಲಾಕೃತಿಯ ರಾಚನಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಲ್ಲವೆಂದಾಗ, ನವರಸಗಳ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಮಾತು.

ಆಕಾರ ಸೂಚಿ (Significant form) ಸಿದ್ಧಾಂತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಕಲಾವಿದ ಕ್ಲೈವ್ ಬೆಲ್ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕಲಾನುಭವವವು ಮೂಲತಹ ಒಂದು ಭಾವವೇ ಆದರೂ ಅದು ಇತರ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಬೇರೆ ಯಾದುದು. ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾವವನ್ನು ಅನುಭವಿಸದೇ, ನೋಡುಗ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಭಾವಗಳನ್ನು ನೋಡ ಹೊರಟರೆ, ನಮಗೆ ನಿಜವಾದ ಕಲಾನುಭವ ಸಿದ್ಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವವರನ್ನು ಆತ ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂಥವರು, ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರದಂತೆ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನೂತನ ಅಥವಾ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವದೆಡೆಗೆ ಸಾಗುವುದರ ಬದಲು, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳೆಡೆಗೇ ಸಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕ್ಷುಲ್ಲಕವಾದ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದು ದಿನಪತ್ರಿಕೆಯನ್ನು ಓದಲು ದುರ್ಬೀನು ಬಳಸಿದಂತೆ. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅದರ ನಾದ ಸಂಯೋಜನಾ ಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕೆ ಮೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಬೇಕು' ಎಂಬುದು ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್ ಅಭಿಮತ.

ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾರುಹೋಗಿ ಆಲಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ರಸ ಯಾವುದು? ಯಾವುದು ಶಾಂತ ರಸ? ಯಾವುದು ಭೀಭತ್ಸರಸ? ಹೀಗೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ ರಸಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಅಥವಾ ಅನುಭವವಿಲ್ಲದೇ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಲಯ ಮತ್ತು ಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾರುಹೋಗುತ್ತೇವೆಯೋ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅದೇ ತೆರನಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಕ್ಲೈವ್ ಬೆಲ್, ರೇಜರ್ ಫ್ರೈ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಮತ. 'ಸಂಗೀತದಂತೆ, ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣ ಮತ್ತು ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವುದೇ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನ ಗುರಿ. ಅವನು ಯಾವುದಾದರೂ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರತಿರೂಪಿಸಲಿ ಬಿಡಲಿ, ಅದು ಅವನ ಕಲಾಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಅಪಕೃತ' ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್ ಪ್ರಕಾರ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯ

ಸೌಂದರ್ಯ, ಅದರ ವರ್ಣ ರೇಖಾ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಡಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ರೂಪಿತವಾಗಿರುವ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಲ್ಲ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳ ಮಾತೆಲ್ಲಿ ಬಂತು? ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಭಾವಗಳೇ ಇಲ್ಲವೆಂದಾಗ ನವರಸಗಳೂ ಸಹ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಂಗ್ಲ ಕವಿ, ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ದಾರ್ಶನಿಕನಾದ ವಿಲಿಯಂ ಬ್ಲೇಕ್ ಹೇಳಿರುವ ಒಂದು ಸೊಗಸಾದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಬ್ಲೇಕನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿಯ Immortal thoughts ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿನ ಎತ್ತರ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಬರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ನೋಟದ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದರೆ, ಚಿತ್ರದ ವಿಷಯ ಏನಿರಬೇಕೆಂಬ ಸಂಶಯ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ವಿಷಯ ಕೂಡ ಎಷ್ಟು ಎತ್ತರದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಕಲಾವಿದ ಗಲಿಬಿಲಿಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ಬಿಕ್ಷುಕ ರಸ್ತೆ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಬಿಕ್ಷೆ ಬೇಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಯಿ ನಿಂತಿದೆ. ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ಬಿಕ್ಷುಕನ ಮಗು ನಿಶ್ಚಿಂತತೆಯಿಂದ ಆಟವಾಡುತ್ತಿದೆ. (ಇದು ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕಾಣುವ ದೃಶ್ಯ). ಈ ವಿಷಯ ಬಹಳ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ನೋಡಿದವರಿಗೆ ಕರುಣೆ ಉಕ್ಕಿ ಬರಬೇಕು, ಅಂಥ ದೃಶ್ಯ ಈ ಭಿಕ್ಷುಕನದ್ದಾಗಿದೆ. ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವನ ಅಸಹಾಯಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ, ನಾವು ಖುಷಿ ಪಡುವುದಿಲ್ಲ, ಕನಿಕರ ಪಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ಏನಾಗಬಹುದು? ಇಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಸುಂದರವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. **ಇಲ್ಲಿ ಕನಿಕರ, ದಯೆ, ಕರುಣೆ ಯಾಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ? ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕ ಜೀವನದ ದಾರಿದ್ರ್ಯ ಮಾಯವಾಗಿ ಕಲೆಯ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ, ಕಲಾಸೌಂದರ್ಯ ಕಾಣುತ್ತವೆ.** ಕಲಾವಿದನ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ ಖುಷಿ ಪಡುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಆಗುವುದಕ್ಕೆ ಏನು ಕಾರಣವಿರಬಹುದು? ಒಂದರಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಘೋರ ಸತ್ಯ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯವಾದರೂ ಅದನ್ನು ಎರಡೂ ಕಡೆಗೆ ನೋಡಿದಾಗ, ಒಂದು ಬೇಡವಾಗುತ್ತದೆ, ಒಂದು ಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ'.

ಮೇಲಿನಂತೆ, ಬ್ಲೇಕ್ ಹೇಳಿರುವ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದುಃಖ, ಕರುಣೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಆನಂದ, ಸಂತೋಷ ಬರುವುದೆಂಬುದನ್ನು ಮೇಲೆ ನೋಡಿಯಾಗಿದೆ. ಅದೇ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ, ನಿಜ ಜೀವನದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾದ ದುಃಖ, ಕರುಣೆ, ದಯೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬಿಕ್ಷುಕನನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ನಾವು ಯಾರೂ

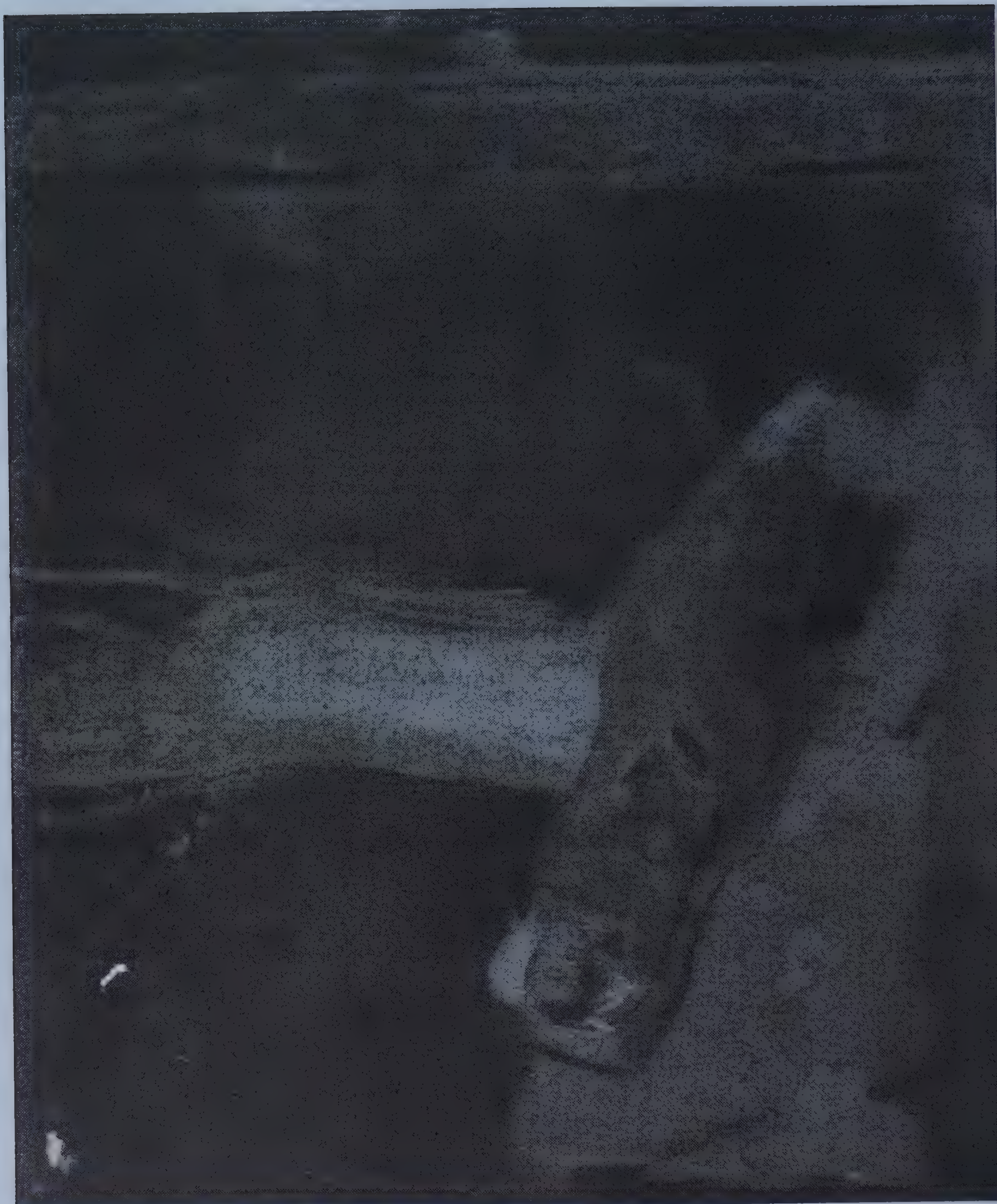
ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷುಕನನ್ನು ನೋಡಿ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕರುಣೆಯಿಂದ ಮರುಕ ಪಡುತ್ತೇವೆ. ಕೆಲವರಂತೂ ಬಿಕ್ಕಿ ಬಿಕ್ಕಿ ಅಳುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಾರಣ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾರದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅತಿಶಯಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ನಟ, ಸಾಹಿತಿ, ಸಂಗೀತಗಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಎಲ್ಲರೂ ಸೇರಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷುಕನನ್ನು ನೋಡಿ ಅಳದಿದ್ದವರು, ಸಾಹಿತ್ಯ, ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿಯ ಭಿಕ್ಷುಕನನ್ನು ನೋಡಿ ಅಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಅದೇ ಭಿಕ್ಷುಕನನ್ನು ನೋಡಿ ಅಳುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಬ್ಲೇಕ್. ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಅರ್ಹತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಸಂದರ್ಭವು ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.

ಚೆರ್ ನಿಶೆವ್‌ಸ್ಕಿ ಎಂಬ ದಾರ್ಶನಿಕನು ಹೇಳುವ ಒಂದು ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. 'ಜೀವನ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುವುದು ಅಂತಹ ಜೀವನದ ಪುನರೋಧಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು ಯಾವುದೋ ಅದು ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯ. ಹೀಗೆ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಗತವಾಗಿ ಬಂದದ್ದೆಲ್ಲವೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಂದರವೇ. ಕುರೂಪ (Ugly) ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾರ್ಥಕವಾದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಕುರೂಪವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ'. ಇದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯ ರಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಬೇರೆ ಯಾವ ರಸಗಳೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

ಲಿಯೋ ಟಾಲಸ್ಟಾಯ್ ಅಭಿಮತ ಹೀಗಿದೆ: 'ಕಲೆಯ ಗುರಿ ಸೌಂದರ್ಯ. ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು, ಅದು ಕೊಡುವ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಕಲಾಸ್ವಾದನವೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ, ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಆನಂದಾನುಭವ. ಒಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಆ ಆನಂದಾನುಭವ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಅದು ಆನಂದಾನುಭವ. ಹೀಗಾಗಿ, ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗತಕ್ಕದ್ದು ಲಕ್ಷಣೀಕರಣವೆ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಕಲೆಯುನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಒಂದು ತಂತ್ರವಷ್ಟೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬೆಟ್ಟದಷ್ಟು ಪುಸ್ತಕಗಳು ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಖಚಿತವಾದ ಕಲಾಲಕ್ಷಣೀಕರಣ ರೂಪಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವುದು ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿದರೂ ವಾಸ್ತವಾಂಶ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಕಲಾಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸ್ಥಾಪಿಸಿರುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಸೌಂದರ್ಯವಿದೆಯೇ ವಿನಾ ಜೀವನದ ಕುರೂಪವಿಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಕುರೂಪವೂ ಸಹ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾಗಿಯೇ ತೋರುತ್ತದೆ. (ಇದು ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಸತ್ಯ) ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸೌಂದರ್ಯರಸ ಒಂದೇ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಇದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬರಬೇಕು? ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಕಲಾನುಭವದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೇ ಹೊರತು 'ರಸ' ವೆಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ರಸ ಅದೇ ಸೌಂದರ್ಯ ರಸ. ಲಾವಣ್ಯರಸ, ಇಲ್ಲವೇ ಚಲುವಿನ ರಸವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-40



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-41

ಅಧ್ಯಾಯ - ೨೨

ಕಲೆ ಒಂದು ಕ್ರೀಡೆ

Art is Sport

ಕಲೆ ಒಂದು ಕ್ರೀಡೆ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಕೇವಲ 17ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ 4ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. 646 ಕಲೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿರುವ ವಾತ್ಸಾಯನ ಮುನಿಯು ಚತುಷ್ಪಷ್ಠಿ ಕಲೆಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೀಡೆಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಇತರ 64 ಕಲೆಗಳನ್ನು ವಿದ್ಯೆ, ಉಪಭೋಗ, ವಿನೋದ ಮತ್ತು ಕ್ರೀಡೆ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೇ ಪ್ರಕಾರದ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರೀಡೆ ಎಂದು, ಹದಿನೈದು ಕಲೆಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳನ್ನು ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಅವಲೋಕಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

1) ವಿದ್ಯೆ :- ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂಭತ್ತು ಕಲೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ, ವಿದ್ಯೆ, ಜ್ಯೋತಿಷ, ಲೇಖನ-ಲಿಪಿ, ಗಜ, ಅಶ್ವ, ರತ್ನಪರೀಕ್ಷೆ ಇತ್ಯಾದಿ.

2) ಉಪಭೋಗ :- ಈ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ಕಲೆಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ, ವಾಸ್ತು, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಸ್ನಾನ, ಪಾದುಕ, ಆಸನ, ಚಾಮರ ಇತ್ಯಾದಿ.

3) ವಿನೋದ :- ಈ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಇಪ್ಪತ್ತು ಕಲೆಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಶಸ್ತ್ರ, ಗೀತ, ವಾದ್ಯ, ನೃತ್ಯ, ಕಥಾ, ಚಮತ್ಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ.

4) ಕ್ರೀಡೆ :- ಈ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹದಿನೈದು ಕಲೆಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ, ಭೂಕ್ರೀಡೆ, ಪ್ರೇಮಕ್ರೀಡೆ, ಸುರತಕ್ರೀಡೆ, ವೀರಕ್ರೀಡೆ, ವನಕ್ರೀಡೆ, ಜಲಕ್ರೀಡೆ, ಚತುರಂಗಕ್ರೀಡೆ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಕ್ರೀಡೆ ಈ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರದ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಈ ಮೇಲಿನಂತೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಳ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರೀಡೆ ಇರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯೂ ಸಹ ಒಂದು ಕ್ರೀಡೆ ಹಾಗೂ ಕ್ರೀಡೆಗಳೂ ಸಹ ಕಲೆಗಳೇ ಎಂಬುದು ಗೋಚರವಾಗಿದೆ. ಕಲೆಗೂ ಕ್ರೀಡೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಿಲುವು ವಾತ್ಸಾಯನ ಮುನಿಯದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ವಿವರಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಗ್ರಂಥದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗಿಂತ ಸುಮಾರು 1500 ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ.

ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್ ಬೇಕನ್ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೬೧ - ೧೬೨೬) ಎಂಬ ದಾರ್ಶನಿಕ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕನ ಪ್ರಕಾರ, ಕಲೆಯು ಒಂದು ಕ್ರೀಡೆಯಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಲೆಯು ಇವನ ಪ್ರಕಾರ, ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ವಿವೇಕದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. 'ಕಲ್ಪನೆಯು ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಮಾನವ ಬುದ್ಧಿಯ ಕ್ರೀಡೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿದೆ.' ಎಂದು ಈತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದೊಂದಿಗೆ ಆಟವಾಡುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಬ್ಬ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದ ಬಣ್ಣ, ರೇಖೆ, ಆಕಾರ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ ಆಟವಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಆಕಾರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹರಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕವಿ ಶಬ್ದಗಳೊಂದಿಗೆ ಆಟವಾಡುತ್ತ ಹೊಸ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗೀತಗಾರ, ನಾದ ಅಥವಾ ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕ ಆಟವಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ಆಟದಲ್ಲಿ ಆತ ನಮ್ಮನ್ನು ಕ್ರೀಡಾಪಟುವಿನಂತೆ ರೋಮಾಂಚನಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಬೇಕನ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಕ್ರೀಡಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬೇಕನ್ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ.

ಬೇಕನ್ ಪ್ರಕಾರ, ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಕಲೆಯ ವಾಸ್ತವ, ಕರ್ತವ್ಯ, ಉದ್ದೇಶ, ಈಡೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ಕೇವಲ ಕಲ್ಪನೆಯ ಆಕೃತಿ ಮಾತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಯಲ್ಲದೇ, ಅಲ್ಲಿ ವಿವೇಕ ಪ್ರಯೋಜನ ಅಥವಾ ನೈತಿಕತೆಗಳಿಗೇನೂ ಮಹತ್ವ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇವನ ಮೇಲೆ ಪ್ಲೇಟೋನ ಪ್ರಭಾವ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ಕಲಾವಿದನ ಬುದ್ಧಿಯ ಕ್ರೀಡೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಬೇಕನ್, ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಯಾರೂ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಈಗಲೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಬಹುತೇಕ ಮುಂದೆಯೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬೇಕನ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಸರ್ವಕಾಲೀಕವಾಗಲಾರದು. ಅಥವಾ ಇದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ನಿಲುವಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಗ್ರೀಕ್‌ಕಲೆಯ ಮೂಲ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ, ಕಲೆಗಳು, ಸಂಯಮ, ನಿಯಮ, ಸಾಮರಸ್ಯ ಹಾಗೂ ಶಿಸ್ತುಗಳೆಂಬ ಮೂಲ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರು. ಇದು ಬೇಕನ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಬಹುತೇಕ ಇದರ ಛಾಯೆಯು, ಕಲೆ ಒಂದು ಕ್ರೀಡೆಯೆಂಬ ನಿಲುವಿನತ್ತ ಕರೆತರಲು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಕಲಾವಿದರು ಈ ತತ್ವಗಳ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಆಯುಧಗಳಿಂದ (ಉಳಿ, ಚಾಣ, ಸುತ್ತಿಗೆ, ಪೆನ್ಸಿಲ್, ಕುಂಚ, ಶಿಲೆ, ಮರ, ಮಣ್ಣು, ಬಣ್ಣ, ಶಾಹಿ ಇತ್ಯಾದಿ) ಕೌಶಲ್ಯಮಯವಾದ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು

ಕ್ರೀಡೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಮೆರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ಕ್ರೀಡಾಪಟುವಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂಯಮ, ನಿಯಮಪ್ರಜ್ಞೆ, ನಿರಂತರ ಸಾಧನೆ, ಶಿಸ್ತು ಮತ್ತು ಸಾಮರಸ್ಯಗಳು ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಇವು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಜಯ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಕಲೆ ಒಂದು ಕ್ರೀಡೆಯೆಂಬ ಪರಿಗಣನೆಗೆ ಬೇಕನ್ ಸೇರಿದಂತೆ ಹಲವರು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಲಿಯೋ ಟಾಲಸ್ಟಾಯ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೀಗಿದೆ: ಇಡೀ ವಿಷಯವನ್ನು ಗೊಂದಲಗೊಳಿಸುವ ಸೌಂದರ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾವು ಬದಿಗಿರಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಸೌಂದರ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ, ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದ ಕಲಾ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣಗಳು ಇವು: ೧. ಕಲೆ ಪ್ರಾಣಿಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಮತ್ತು ಲೈಂಗಿಕ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಹಾಗೂ ಕ್ರೀಡಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಹೊಮ್ಮುವ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ಷಿಲ್ಲರ್, ಡಾರ್ವಿನ್ ಮತ್ತು ಸ್ಪೆನ್ಸರ್ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನರಮಂಡದ ಸಂತೋಷಕರ ಉದ್ರೇಕದೊಡಗೂಡಿದ್ದು ಎಂದು ಗ್ರಾಂಟ್ ಅಲೆನ್ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ದೇಹಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಕಾಸಾತ್ಮಕ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣ. ೨. ಕಲೆಯು ರೇಖೆ, ವರ್ಣ, ಚಲನೆ, ಸ್ವನ ಅಥವಾ ಶಬ್ದಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾನವಭಾವಗಳ ಬಾಹ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ವೆರನ್ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಪ್ರಯೋಗಿಕ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣ. ೩.ಷಲ್ಲಿಯ ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣದ ಪ್ರಕಾರ, ಕಲೆಯು ಉತ್ಪಾದಕನಿಗೆ ಅದರಿಂದ ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುವ ಯಾವುದೇ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಯೋಜನದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು ಈ ಸಂತೋಷ.

ಸೌಂದರ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣ ಗಳಿಗಿಂತ ಈ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣಗಳು ಮೇಲಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸತ್ಯಾಂಶಗಳಿಗೆ ದೂರದಲ್ಲಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾದ ದೇಹಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಕಾಸಾತ್ಮಕ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣ ಅನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿದೆ, ಏಕೆಂದರೆ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಕೃತ ವಿಷಯವಾದ ಕಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನೇ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವುದರ ಬದಲು, ಅದು ಕಲೆಯ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ವಿಚಾರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ರೂಪಾಂತರವಾದ ಮಾನವ ಜೀವಿಯ ಮೇಲೆ ದೇಹ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು, ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂತಹ ಲಕ್ಷಣೀಕರಣದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇತರ ಅನೇಕ ಮಾನುಷ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಇದು ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಅಭಿಮತ.

ಕಲೆ ಒಂದು ಕ್ರೀಡೆಯೆಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕೇವಲ ಸ್ಥೂಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರದ ತಳಹದಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೀಡೆಗಳನ್ನು ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದಾಗ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅಥವಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ

ಉದ್ದೇಶ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜನಗಳ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೀಡೆಗಳನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಅಜಗಜಾಂತರವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ವೈಪರೀತ್ಯಗಳು ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಸೃಜನಶೀಲತೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಅನುಭೂತಿ ಹಾಗೂ ಸಂದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡರ ನಡುವೆ ಅಪಾರವಾದ ಅಂತರಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕ್ರೀಡೆಯು ಅಂತರಂಗದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲೆ ಅಂತರಂಗದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಕ್ರೀಡೆಯು ಭಾವನೆಗಳ ಸಂಕೇತವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲೆ ಭಾವನೆಗಳ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಕ್ರೀಡೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಂತಹದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲೆ ವಿವಿಧ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಂತಹದ್ದಾಗಿದೆ. ಕ್ರೀಡೆ ಪ್ರತಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ಸಾರುವಂತಹದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲೆ ಅನೇಕ ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾರುತ್ತದೆ. ಕ್ರೀಡೆಗೆ ಸಾಧನೆ ಹಾಗೂ ದೈಹಿಕ ಬಲವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಕಲೆಗೆ ದೈಹಿಕ ಬಲಕ್ಕಿಂತ ಭಾವನೆಯ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಕೌಶಲ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ಚಮತ್ಕಾರ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಕ್ರೀಡೆಗೆ ಪ್ರತಿಹಂತದಲ್ಲೂ ನಿಯಮಗಳು ಬಂಧಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗೆ ನಿಯಮಗಳ ಬಂಧನವಿಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲೆ ಸೃಜನಶೀಲವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಕ್ರೀಡೆ ಸೃಜನೇತರವಾದದ್ದು. ಹೀಗೆ ಕ್ರೀಡೆ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಅಂತರಗಳನ್ನು ಒಂದು ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು.

ಕೇವಲ ಮೇಲುನೋಟದ ವೈಚಾರಿಕ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂಬ ಚಮತ್ಕಾರಕ ನಿಲುವನ್ನು ಮರೆದು, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೀಡೆಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಮೀಕರಿಸಿ ಬಂಧಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲೆ ಕ್ರೀಡೆಗಳು ಎಂದೂ ಒಂದೇ ಆಗಲಾರವು. ಕಲೆಯು ಕ್ರೀಡೆಗಿಂತ ಹಿರಿದಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕ್ರೀಡೆ ಕಲೆಗಿಂತ ಕೆಳದರ್ಜೆಯದೆಂದಾಗಲಿ ನಿರುಪಯುಕ್ತವೆಂದಾಗಲಿ ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಅದರ ಗುರಿ ಮತ್ತು ದಾರಿಗಳೇ ಬೇರೆ. ಕಲೆಯ ದಾರಿ ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳೇ ಬೇರೆ. ಬೇಕನ್‌ನ ಕಲೆ ಒಂದು ಕ್ರೀಡೆಯೆಂಬ ವಾದವು ಪುಷ್ಟಿಕರವಾದುದಲ್ಲವೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ, ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಅವನಿಗೆ ಯಾರೂ ಅನುಯಾಯಿಗಳಾಗಿ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ತತ್ವ ಬೇಕನ್‌ನೊಂದಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿ ಅವನೊಂದಿಗೇ ಕೊನೆಯಾಗಿದೆ. ಯಾರೂ ಇದನ್ನು ಒಂದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿಲ್ಲ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-42



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-43

ಅಧ್ಯಾಯ - ೨೩

ವಿಕೃತಿ

Distraction

ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಚರ್ಚೆಗಳು ಕಾಲಾನುಕಾಲದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಂಡೇ ಬಂದಿವೆ. ಇಂಥ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಡೆದಿವೆ. ಈ ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೂ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೂ ಪರಸ್ಪರ ವಿನಿಮಯವಾಗಿರುದು ಬಹಳ. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಚರ್ಚೆಗಳು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವುದೇ ಅತಿ ವಿರಳ. ಭಾರತದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ವಿಕೃತಿಯ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಈಗ ಚರ್ಚಿಸೋಣ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಿಕೃತ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೇ. ನಮ್ಮ ರಾಮಾಯಣ ಹಾಗೂ ಮಹಾಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಾಕ್ಷಸರು, ಕುಂಭಕರ್ಣ, ಘಟೋದ್ಗಜ, ಶೂರ್ಪನಖಿ, ಹಿಡಂಬಿ, ಬಕಾಸುರ, ಬೇತಾಳ, ಗಣೇಶ, ದುರ್ಗಿ, ಜೋಕುಮಾರ, ಗೊಗ್ಗವ್ವ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ ರೂಪಗಳು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ತುಂಬಾ ಇತ್ತೀಚಿನದು.

ವಿಕೃತಿಯೆಂದರೆ, ವಿರೂಪಗೊಳಿಸಿರುವುದು, ಕುರೂಪಗೊಳಿಸಿರುವುದು, ವಕ್ರಗೊಳಿಸಿರುವುದು, ಅಣಕಿಸಿರುವುದು ಅಥವಾ ಕೊಂಕುಗೊಳಿಸಿರುವುದು. ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿದ ತನಗೆ ಕಾಣುವ ಲೋಕವಸ್ತುವನ್ನು ಅದು ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ ಅದನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಬರೆಯದೇ ಕುರೂಪವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೈಜ ರೂಪಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದೇ ವಿಕೃತರೂಪ. ಮಾನವಾಕೃತಿ ಅಥವಾ ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿರುವ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಭಾವಕ್ಕೂ ಮೇಳ ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ವಿಕೃತಿ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ನಿಬಂಧನೆಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದಾಗ ವಿಕೃತಿ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನ ಸಾಧನೆ ಕಳಪೆಯಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ ವಿಕೃತಿ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಇವುಗಳು ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಮೂಲ ಕಾರಣಗಳು.

ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೆಲವು ಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಯು ಮೇಲಿನ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪಿಸದೆ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕಲಾವಿದರೂ ಸಹ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ

ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸಂ, ಬಾರೋಕ್, ರೋಕೋಕೊ ಫಾವಿಸಂ, ಸರ್ರೇಲಿಸಂ, ಕ್ಯೂಬಿಸಂ, ಫ್ಯಾಂಟಸಿ, ಇತ್ಯಾದಿ ಶೈಲಿಗಳ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ. ವಿಕೃತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಶೈಲಿಯು ನಿಗದಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಛಾಪು ಮೂಡಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೂ ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು, ದಾರ್ಶನಿಕರ ಕೆಲವು ವಾದಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ.

ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ ಗುರುವಾಗಿದ್ದ ಸಾಕ್ರೆಟೀಸ್ ಹಾಗೂ ಸಾಕ್ರೆಟೀಸ್‌ನ ಸಮಕಾಲೀನನಾಗಿದ್ದ ಹಿಪ್ಪಯಾಸನಿಗೂ ನಡೆದ ಒಂದು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಕ್ರೆಟೀಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ "ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ, ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರವಾಗಿರುವ ವಸ್ತುವಿನ ಜೊತೆಗೆ, ಕಡಿಮೆ ಸುಂದರವಾಗಿರುವ ವಸ್ತು ವಿಕೃತಿಯಾಗಿದೆ". ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೋತಿಯನ್ನು ಮಾನವನ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ, ಕೋತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವು ವಿಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ "ಸಮಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ವಿಕೃತಿಯಾಗಿ ತೋರಬಹುದು". ಎಂದು ಸಾಕ್ರೆಟೀಸ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಕಡಿಮೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಉಳ್ಳದ್ದು ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ಹೊರತಾದದ್ದು ವಿಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ವಿಕಾರವಾಗಿರುವುದು ಕುರೂಪವಾಗಿರುವುದು ವಿಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನು, ಸುಂದರವಾಗಿರುವುದನ್ನೂ ಸಹ ವಿಕೃತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನೇ ಕಲೆಯ ವಿಕೃತಿ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ.

ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಅನೇಕ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳೂ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಿಗೆ ವಿಕೃತವಾಗಿ ಕಂಡದ್ದು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಂಡದ್ದು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ವಿಕೃತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ, ಹೆತ್ತ ತಾಯಿಗೆ ತನ್ನ ಮಗು ತುಂಬಾ ಸುಂದರವೇ. ಹಾಗೆಂದಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಸುಂದರವಾಗಿರುವರೇ? ತಾಯಿಗೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಅವಳ ಮಗು, ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣದೇ ಇರಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಅದು ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ವಿಕೃತಿ ಅಥವಾ ಕುರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯ ಮಮತೆಯ ಮಾಯೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳ ಮಗು ಅವಳಿಗೆ ಮಹಾ ಸುಂದರ. ಆದರೆ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹಾಗಲ್ಲ. ಇದನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಗಾದೆಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಹೆತ್ತವರಿಗೆ ಹೆಗ್ಗಣ ಮುದ್ದು' 'ಕೂಡಿದವರಿಗೆ ಕೋಣವೂ ಮುದ್ದು, ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಸುಂದರವಾಗಿರುವ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕೂಡಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೆಲವೊಬ್ಬರಿಗೆ ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣದೇ ಅವು ವಿಕೃತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅದು ಅವರ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಗಂಡಿನ ಪ್ರೇಮದಿಂದ ವಂಚಿತಳಾದ ಒಬ್ಬ ತರುಣಿ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಅವಳಿಗೆ ಅದು ಸುಂದರವಾಗಿ ಕಾಣದೇ ವಿಕೃತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಸಮುದಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅಥವಾ ಗಂಡು ಜಾತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಕ್ರೋಶ ಮತ್ತು ಅವಿಶ್ವಾಸಗಳು ಮನೆಮಾಡಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಗಂಡಸರನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಅವಳು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ನಮಗೆ ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲದ ವಸ್ತು ಕೂಡಾ ವಿಕೃತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಸಾಕ್ರೆಟೀಸ್ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಸಮಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಸಹ ವಿಕೃತಿಯಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಯದ್ಭಾವಂ ತದ್ಭವತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ.

ವಿಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ವಿಕೃತಿ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯ. ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪಾತ್ಮಕವಾದ ವಿಕೃತಿ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯ. ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ವಿಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸೌಂದರ್ಯವು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಇದ್ದಾಗಲೂ ಅದು ವಿಕೃತಿಯಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿಯಾಗಿದೆ. ರೂಪಾತ್ಮಕ ವಿಕೃತಿಯ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯದ ವಿಷಯವು ಹೀಗಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯವು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾಗಲೂ ಸಹ ನೋಡುಗನ ಭಾವನೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದು ಗೋಚರಿಸದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಇವು ಲೋಕದ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ರುವ ವಿಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗೆಗಳು.

ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯು ವಿಸಂಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ತಕ್ಷಣವೇ ನಮಗೆ ಕುರೂಪದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಸಂಗತಿಯ ಅನುಭವವಾದರೆ ಸಾಕು, ಕುರೂಪವು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಡಾ|| ಎಸ್.ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪನವರು ವಿಸಂಗತಿಯ ಅನುಭವವೇ ಕುರೂಪವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕುರೂಪವು ಕಲೆಯ ಗತಿಯ ಅರಿವೇ ಅಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನುಭವವು ಸಾಂಗತ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಗಿದ್ದರೆ, ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭೂತಿ ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನುಭವವು ವಿಸಂಗತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವಹಿಸಿದರೆ ಅಥವಾ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ನಿಂತುಹೋದರೆ, ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಭಾದೆಯುಂಟಾಗಿ, ಇದು ಕುರೂಪ ವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸಿಕರ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವೈಶಾಲ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು

ಸಲ ಕುರೂಪಾನುಭವ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವನ ಅನುಭವದ ಮಿತಿಯಿಂದಲೂ ಕುರೂಪ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ವರ್ಣನೆ ಮಾಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಕುರೂಪಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಯೋಗ್ಯತೆ ಇಲ್ಲ.

ಇದುವರೆಗೆ ಲೋಕಾಕೃತಿಗಳ ವಿಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿ ಆಯಿತು. ಈಗ ಕಲಾಕೃತಿ ಗಳಲ್ಲಿಯ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ದೃಶ್ಯಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚಿಸೋಣ. ಅಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ತಾನು ಕಂಡ ಒಂದು ಲೋಕ ವಸ್ತುವು ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ ಅದನ್ನು ವಿಕೃತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಏನು? ಏಕೆ ಇಂಥ ವಿಕೃತಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ? ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಮೂಲ ಆಶಯವಾಗಿದೆ.

ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕೃತವೂ ಸಹ ಸುಂದರವೇ. ಇಲ್ಲಿ ಕುರೂಪವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಕಲಾವಿದ ಲೋಕವಸ್ತು ಗಳನ್ನು ವಿಕೃತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಏನರ್ಥವಿದೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಲೋಕವಸ್ತು ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ ಕಲಾವಿದ ಅದರ ಮೇಲೆ ತನಗಿರುವ ಆಕ್ರೋಶ, ಅವಿಶ್ವಾಸ, ಅಸಮಾಧಾನಗಳನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಥವಾ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅದನ್ನು ವಿಕೃತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ವಸ್ತು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆತನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು, ಅಬ್ಬರಗಳನ್ನು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ಪರಿವೆ ಆತನಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಬ್ಬ ಕುಷ್ಠರೋಗಿಯನ್ನು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡಾಗ ಆತನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೋಡಬೇಕೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ನೋಟಕ್ಕೆ ಅಸಹ್ಯ, ತಿರಸ್ಕಾರ, ಜಿಗುಪ್ಸೆ, ಹೇಸಿಕೆ, ಭಯ ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಕುಷ್ಠರೋಗಿಯ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೋಡಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಂಡ ನೋಡುಗ "ಅಬ್ಬಾ ಎಂಥಾ ಸುಂದರವಾದ ಚಿತ್ರ!" ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕುಷ್ಠರೋಗಿಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಹೇಗೆ ಗೋಚರಿಸಿತು! ನಿಜವಾಗಿ ಅದು ಸುಂದರವಾದ ವಸ್ತು ವಿಷಯವೇ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದೂ ಸಹ ಸುಂದರವೇ. ಇದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುರೂಪವೂ ಸುಂದರವೇ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಒಬ್ಬ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದ ಒಬ್ಬ ಸುಂದರವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುಷ್ಠರೋಗಿಯಂತೆ ವಿಕೃತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದಾಗಲೂ ಸಹ ಆ ಕಲಾಕೃತಿ ಸುಂದರವೇ. ಇಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುಷ್ಠರೋಗಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿರುವುದು ಕಲಾವಿದನ ವಸ್ತು ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಇದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಯೂ ಸುಂದರವೇ.

ಮೇಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ, ಸುಂದರವಾದ ಒಬ್ಬ ರಾಜಕಾರಣಿಯನ್ನು ಹೊಟ್ಟೆ ಬಾಕನನ್ನಾಗಿ, ಕೆಟ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಯವನನ್ನಾಗಿ, ಏನೇನೋ ಆರೋಪಗಳ ವಿಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಆ ರಾಜಕಾರಣಿಯ ವಿಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನೋಡುಗರು ಅದನ್ನು ವಿಕೃತಿಯೆಂದು ಕರೆಯದೇ "ವ್ಹಾ ಎಷ್ಟೊಂದು ಸುಂದರವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರ!" ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸಿ ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ವಿಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೇನು ಬಂತು? ಆದ್ದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಯೆಂಬ ಮಾತೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಯೂ ಸಹ ಸುಂದರವೇ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಲೋಕವಸ್ತುವಿನ ಸೌಂದರ್ಯಕೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಥವಾ ವಿಕೃತವಾದ ಸ್ವರೂಪ ಕಂಡಾಗ ಅದು ಕುರೂಪವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ವೈಪರಿತ್ಯ.

ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ವಿಕೃತಿ ಅಥವಾ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ, ಅದು ನಗೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುತ್ತದೆ. ತುಸು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಕೃತಿಯಾದರೆ ಜಿಗುಪ್ಸೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಕೃತಿಯಾದರೆ ಭಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಗೆ ಸುಂದರವಾದ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ "ರಮ್ಯ-ಅಸಹ್ಯ, ಉದಾರ-ನೀಚ, ಉಗ್ರ-ಪ್ರಸನ್ನ, ಕ್ಲಿಷ್ಟ-ವಿಕೃತ, ಹೀಗೆ ವಸ್ತು ಯಾವುದಾದರೂ ಆಗಿರಲಿ ಅದು ಸುಂದರವಾಗಿರಬೇಕು. ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಲೋಕವಸ್ತು ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ, ಅಸಹ್ಯವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಹ ಸುಂದರವಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಮಡಿವಂತಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ಅಸಹ್ಯವಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೂ ಸಹ ಅದು ಸುಂದರವೇ. ಅಂದರೆ ವಿಕೃತಿಯೂ ಸುಂದರವೇ. ವಿಕೃತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ನಿಷಿದ್ಧವಲ್ಲ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಇಂಥ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅನೇಕ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೆಳಗಿನಂತೆ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಬಹುದು.

ಶಗೆಲ್ (Schlegel) ಇವನು "ಕಲೆಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ವಿಕೃತಿಯೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವಿಲಿಯಂ ನೈಟ್ ಎಂಬುವವನು "ಯಾವುದು ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಅಥವಾ ವಿಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕುವುದಕ್ಕೆ ಬದಲು, ವಸ್ತುವನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಇರಿಸಿರುವುದು ಏನು? ಮತ್ತು ಸುಂದರವಾಗದಂತೆ ತಡೆಯುವುದು ಯಾವುದು? ಎನ್ನುವ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೇ ವಿಕೃತಿಯ

ಜ್ಞಾನವಾಗಿದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವಿಚಾರವಾದಿ ಥಿಯೋಡಾರ್ ಲಿಪ್ಸ್ ಮತ್ತು ಇತರ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ವಿಕೃತಿಗೂ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ರೋಶನ್ ಕ್ರನ್ಸ್ (Rosen Kranz) ಎಂಬ ದಾರ್ಶನಿಕನು ವಿಕೃತಿ ಮೀಮಾಂಸೆ (The Aesthetic of Ugliness) ಎಂಬ ಒಂದು ಗ್ರಂಥವನ್ನೇ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವನ ಪ್ರಕಾರ ವಿಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು, ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯದ ಬೇರೊಂದು ರೂಪವಾಗಿದೆ. "ಸೌಂದರ್ಯದ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ವಿಕೃತಿ" ಎಂದು ಈತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಂದರೆ, ಯಾವುವು ಸೌಂದರ್ಯ ಸಾಧಕಗಳೋ ಅವೇ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪರಿವರ್ತನೆಯಿಂದ ವಿಕೃತಿಗೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಕೃತಿಗಳು ತಮಗೆ ತಾವೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವೆರಡರ ಸಾಮಗ್ರಿಯು ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ವಿಕೃತಿಯು ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿದೆ. (ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಯೂ ಸಹ ಸುಂದರವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದೆ) ರೋಶನ್ ಕ್ರನ್ಸ್‌ನ ಅಭಿಮತವನ್ನು ಬಹುಮಂದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ.

ಎಸ್. ಅಲೆಗ್ಝಾಂಡರ್ ಎಂಬುವವನು ರೋಶನ್ ಕ್ರನ್ಸ್‌ನ ಅಭಿಮತಕ್ಕೆ ಸಹಮತ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತ "ವಿಕೃತಿಯು ಸುಕೃತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದಲ್ಲ. ಸುಂದರವಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆಯೇ ಹೊರತು, ವಿಕೃತವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಿತವಲ್ಲದ್ದನ್ನು ವಿಕೃತಿ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಯು ಹೇಗೆ ಸುಂದರವಾಗಬಲ್ಲದು? ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಾದ ಪ್ಲೂಟಾರ್ಕ್ ಎಂಬುವವನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಪ್ರಕಾರ "ವಿಕೃತಿ ಸುಂದರವಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ವಿಕೃತಿಯನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಲೆ ಸುಂದರ ಕೃತಿಯಾಗಲಾರದು" ಎನ್ನುತ್ತಾ ಇವನು ಭಾರತೀಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ.

ರಸ್ಕಿನ್ ಹೇಳುವುದು ಹೀಗೆ :"ಕಲೆಯ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗೆ ವಿಕೃತಿ ಅಗತ್ಯವಾದರೂ ವಿಕೃತಿಯು ಎಂದೂ ಸುಂದರವಾಗಲಾರದು" ಎನ್ನುತ್ತಾ ಪ್ಲೂಟಾರ್ಕನ ವಾದವನ್ನೇ ಇವನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಸ್ಕಿನ್‌ನ ದಾರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಯೋಚಿಸುವ ಹಲವರು "ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದಾಗ, ಕಲಾಕೃತಿ ಸುಂದರವಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು, ವಿಕೃತಿ ಮಾತ್ರ ಸುಂದರವಾಗಲಾರದು" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಎಡ್ಮಂಡ್ ಬರ್ಕ್

ಎಂಬುವವನು ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ವಿಕೃತಿ ಭವ್ಯತೆಯ ಒಂದು ಅಂಶ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಲೆಸಿಂಗ್ ಎಂಬುವವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ "ವಿಕೃತಿಯು ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಭೀಭತ್ಸದ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ." ಬಹುತೇಕ ಇವರೆಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದು ಸಹ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಷೋಪೆನ್ ಹೌರ್ ಹೇಳುವುದು ಹೀಗೆ: "ವಿಕೃತಿಯು ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಎದ್ದ ಒಂದು ದಂಗೆ. ಶಿವಕ್ಕೆ ಅಶಿವ ಹೇಗೋ ಹಾಗೇ ಸೌಂದರ್ಯದೊಂದಿಗೆ ತತ್‌ಕ್ಷಣವೇ ವಿರುದ್ಧವೆಂಬಂತೆ ಅದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸೌಂದರ್ಯದ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಸ್ಥಿತಿಯಾದರೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದೆ. ಭವ್ಯತೆಯಿಂದ ಹಾಸ್ಯದವರೆಗಿನ ವಿವಿಧ ಮಜಲುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಯ್ದು ಬರುವ ಸೌಂದರ್ಯ ವಿಕೃತಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿಯೂ ಬರುತ್ತದೆ" ಎಂಬುದು ಇವನ ಇಂಗಿತ.

ಎಸ್. ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರ್‌ನ ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಹೀಗಿದೆ "ರಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಕೃತಿಗಳು ಒಂದೇ. ಇವು ಸುಂದರತೆಯ ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶಾಖೆಗಳು. ಸುಂದರ ಎಂದರೆ, ಕಲೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಲೋಕದಲ್ಲಾಗಲೀ ತನಗೆ ತಾನೇ ಆಕರ್ಷಕವಾದುದು, ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಆಕರ್ಷಕವಲ್ಲದ, ಸಂತೋಷದಾಯಕವಲ್ಲದ, ಚಲುವಿನ ಒಂದು ರೀತಿಯನ್ನು 'ವಿಕೃತಿ' ಎನ್ನಬಹುದು. ಅದೊಂದು ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಸೌಂದರ್ಯ. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ವಿಕೃತಿ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಆವರಣಕ್ಕೆ ಸಂದ, ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಆಕರ್ಷಕವೂ ಆಗಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ವಿಕೃತವಾದುದಕ್ಕೂ, ಅದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ವಿಕೃತಕ್ಕೂ ಅಂತರವಿದೆ. ನಮ್ಮ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಒಳಿತೆಂದು ತೋರುವ ತನಕ, ಆಕರ್ಷಕವಾಗಲಿ, ಆಕರ್ಷಕವಾಗದಿರಲಿ, ತನಗೆ ತಾನೇ ಸುಂದರವಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಾಗಲೀ ವಿಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯಗಳು, ಸುಂದರತೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿನ್ಯಾಸಗಳೆಂದು ನೋಡುವ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತವೆ. ಇವೆರಡರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನಿದ್ದರೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠವಾದದ್ದು" ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಯೂ ಸುಂದರವೇ ಎಂಬ ಅಭಿಮತಕ್ಕೆ ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರ್ ಒತ್ತುಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು, ಬೆನಡಿತ್ ಕ್ರೋಚೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಅಸಮರ್ಪಕತೆಯೇ ವಿಕೃತಿಗೆ ಕಾರಣ. ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದೇ ಆಗಲಿ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದೇ ಆಗಲಿ, ಯಾವುದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುವುದೋ ಅದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ

ುಂದರವೇ ಆಗಬೇಕು. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ವಿಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದೊಂದು ಕಲಾದೋಷ. ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಹೊಳಹಿಗೆ ಸಂದುದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಅತೃಪ್ತಿಯ, ಿಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ದಾಟಿ, ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಿದಾಗ ವಿಕೃತಿಯು ುಂದರವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಅಥವಾ ಅನೈತಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿತವಾದ ಂದು ಲೌಕಿಕ ಉದ್ದೇಶದ ಅನುಚಿತ ಪ್ರವೇಶವೇ ವಿಕೃತಿ' ಎಂಬುದು ಕ್ರೋಚನ ಭಿಮತವಾಗಿದೆ.

ಕ್ಯಾತರಿನ್ ಗಿಲ್ಬರ್ಟ್ ಕೂಡಾ ಕ್ರೋಚನ ಅಭಿಮತವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾ ೊಂಚ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾಳೆ. 'ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಕಂಡಾಗಲೆಲ್ಲ, ಕಲೆಗಾರ ಏನೋ ಒಂದನ್ನು ಮಾಡಲು ಹೋಗಿ, ಏನೋ ಆಗಿದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಗಾರ ೃತಿರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದಂದು ಕೈಕೊಂಡ ಉದ್ದೇಶ ವಿಫಲವಾಗಿ, ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ೇರೆ ಏನೋ ಒಂದಾದಾಗ, ಅದು ನೋಡುಗನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಅಸುಖವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ವಿಕೃತಿ, ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರಕವಾದ ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಆದುದು. ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ, ಅಸಾಮಂಜಸ್ಯತೆಯೇ ಇದರ ಮೂಲ' ಹೀಗೆ ಈಕೆಯು ಎರಡು ಬಗೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕರು ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾದ ವೈಚಾರಿಕ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನೇರ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಉಚಿತವಾಗಿವೆ. ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ವಿಕೃತಿ ಚಿತ್ರಣ ಹಾಗೂ ಆ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಇಂಥ ವಿಕೃತಿ ಚಿತ್ರಣ ನೀಡುವ ಪರಿಣಾಮವೂ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ವಿಕೃತಿ ಎಷ್ಟೇ ಕುರೂಪವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ, ಕಲಾವಿದನ ಅಭೂತಪೂರ್ವ ಕೌಶಲದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅದನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿಯೇ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರಕವಾಗಿಯೇ ವಿಕೃತಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೂ ಸಹ ಅದು ಕಲಾತ್ಮ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ರೂಪಧಾರಣೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಿಲ್ಪಕಲಾವಿದ ಜಿಯೋ ಕಾಮೆಟೆಯ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪಗಳು ವಿಕೃತಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರಾಮಕಿಂಕರ ಬೈಜ್ ಮುಂತಾದವರ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಸಹ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ 16 ಹಾಗೂ 17ನೇ ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೇ ಎಲ್‌ಗ್ರೇಕೋ, ಟೆಂಬರೆಟೋ ಎಂಬವರಿಂದ ಈ ವಿಕೃತಿ ವಾದವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕಾರ್ಲಾಸ್ ಸ್ಕವಟೆ, ಈ ಕೆಲಸ

ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಡಾಲಿ, ಪಿಕಾಸೋ, ಬೋರಿಸ್ ವೆಲ್ಲೇಜೋ, ಮ್ಯಾಕ್ ಹೈವ್ ಪ್ರೂಬಲ್, ಕೇವಿಯರ್, ಮೆಲ್ಲರಿ, ಜಾನ್ ಡೆಲ್‌ವಿಲ್ಲೇ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಈ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವರೆಲ್ಲ 'ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದರೂ ಸಹ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೇ ಸಂವಹನಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

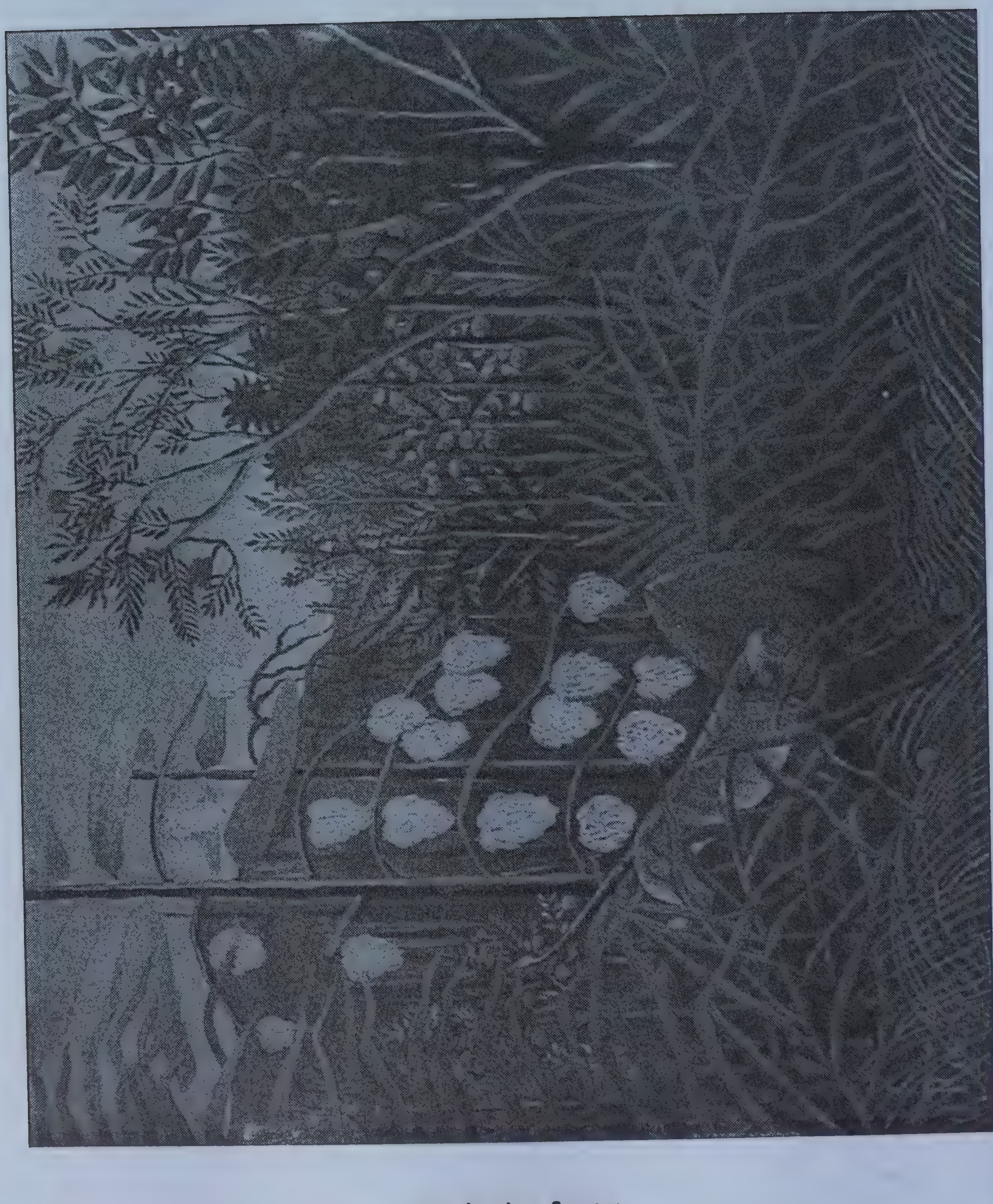
ವಿಲಿಯಂ ಬ್ಲೇಕ್ ಎಂಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕವಿ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರ ಕಲಾವಿದ ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ: 'ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿ ಅಥವಾ ಕುರೂಪವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕುರೂಪವೂ ಸುಂದರವೇ. ಒಬ್ಬ ಬಿಕ್ಷುಕನನ್ನು ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೋಡಲು ಆಸೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ನಮಗೆ ಅಸಹ್ಯವಾದ ವಿಕೃತಿ ರೂಪ. ಆದರೆ ಅದೇ ಬಿಕ್ಷುಕನ ರೂಪವು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದಾಗ ಅದು ಸುಸುಂದರ. ಆ ಕಲೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೋಡಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಯೂ ಸುಂದರವೇ' ಎಂಬುದು ಬ್ಲೇಕನ ಅಭಿಮತ. ಇವನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಅನುಭೂತಿಯ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ರೋಷ, ತಿರಸ್ಕಾರ, ಅನುಕಂಪ, ಅನಾದರಗಳನ್ನು ಲೋಕವಸ್ತುಗಳ ಮೇಲೆ ಆರೋಪಿಸಿ, ಆ ಲೋಕವಸ್ತುಗಳು ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೆಟ್ಟದ್ದಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕೆಟ್ಟದ್ದಾದ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ನಾವು ವಿಕೃತಿ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಕೃತಿಯು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವವಾಗಿ ನಿಲ್ಲದೇ ಕೇವಲ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವವಾಗಿ ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗಿ, ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಕೌಶಲದಿಂದ ಈ ವಿಕೃತಿಯ ವಸ್ತುಗಳು ಸುಂದರವಾಗಿಯೇ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-44



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-45

ಅಧ್ಯಾಯ - ೨೪

ಕಲೆ ಮತ್ತು ನೀತಿ

Art and Morality

ಕಲಾನುಭವದಲ್ಲಿ ನೀತಿಯ ವಿಚಾರವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾವನೆ ಅಥವಾ ುನಮುಟ್ಟುವ ಕಲಾ ಸಂವೇದನೆಯೇ ಕಲಾನುಭವದ ಮೂಲ ಗುಣವಾಗಿದೆ. ೀಗಿರುವಾಗ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೀತಿಗೆ ಅವಕಾಶವೆಲ್ಲಿಂದ ಬರಬೇಕು? ಒಂದು ುಶ್ರಾವ್ಯವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಆಲಾಪವನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ, ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ೀತಿ ಅಥವಾ ನೀತಿಯ ಸಂದೇಶವಿದೆ? ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೀತಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ ೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುವ ವಿಚಾರ. ಆದರೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ುದ್ವಾಂಸರು ಕಲೆಯ ನೀತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ೊರಟಿರುವ ಆ ಕಲೆಯ ನೀತಿಯು ಬೇರೆ ತೆರನಾದದ್ದು.

ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಸ್ತು, ವಿಷಯದ ವಿವೇಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ೀತಿಯ ವಿಚಾರ ಗೋಚರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲಾನುಭದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೀತಿಯ ಸ್ತಿತ್ವವು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಸುಂದರವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ನೀತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬರುವುದು? ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸೇರದ ುತ್ತು ಬೌದ್ಧಧರ್ಮದ ಸತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಸಾರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದಿರುವ ಶಿಲ್ಪಿ, ಬುದ್ಧನ ಲ್ಪವನ್ನು ಕೆತ್ತಿದರೆ, ಅವನು ಆ ಧರ್ಮದ ಅಥವಾ ಬುದ್ಧನ ನೀತಿಯನ್ನು ಆ ಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ತಾನೇ ತುಂಬ ಬಲ್ಲನು? ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಸ್ಪಂದನದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ೀತಿಯು ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಬದುಕಲಾರದು.

ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅನುಭೂತಿಯ ನಂತರ, ಅದರ ಲೌಕಿಕ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ಸಂದೇಶಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಸಂದೇಶದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ನೀತಿಯು ೇಳುವ ವಿಚಾರ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಗೋಚರಿಸಬಹುದು. ಇದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ೀತಿ ಪಂಥವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆ, ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಬೋಧಿಸುವ ಅಥವಾ ಿಂಬಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶಹೊಂದಿದೆ. ಇದು ಕಲೆಯ ಅಭಿಯಕ್ತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ಸ್ತು ವಿಷಯದ ನೀತಿಯಾಯ್ತು. ಇದು ಆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸಂದೇಶ. ಇದನ್ನು ಹಿಂದೆ ಮಾನವತಾವಾದ' ಎಂಬ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ೊರಟಿರುವ ನೀತಿಯೇ ಬೇರೆ. ಅದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ ಒಂದು ಬಗೆಯು. ಲಾತ್ಮಕತೆಯು ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನೀತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚಿಸೋಣ.

ಇಲ್ಲಿ ನೀತಿಯೆಂದರೆ, ಕಲೆಯ ಒಂದು ಬಗೆಯ ರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರ. ಅದು ಕಲೆಯ ಮೌಲ್ಯವೃದ್ಧಿಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ನೀತಿಯ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ, ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೂ ಇನ್ನೊಂದು ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೂ ಅಥವಾ ಒಂದು ವರ್ಣಕ್ಕೂ ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಣಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೇ ನೀತಿಯ ಕೆಲಸ. "ಅವು ಪರಸ್ಪರ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಿಂತರೆ, ಕಲಾಕೃತಿಯು ಎಲ್ಲ ತರ್ಕಗಳ ನಡುವೆಯೂ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ, ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ತಾರ್ಕಿಕವಾದವು (Implication) ಆಕಾರಿಕವಾದುದು" ಎಂದು ಕೋಹೆನ್ (Cohen) ಮತ್ತು ನಗೆಲ್ (Nagel) ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿನ್ಯಾಸವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಉಳಿಯುವುದು ಒಂದು ಅತರ್ಕದ ಆಕಾರ" ಎಂದು ಬೆರ್‌ಟ್ರಾಂಡ್ ರಸೆಲ್ (Bertrand Russell) ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇವು ಒಂದು ತಾರ್ಕಿಕ ಆಕಾರದ ನೀತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ.

ನೀತಿಯ ಕೆಲವು ಅಜ್ಞಾತ ಹಾಗೂ ನಿಗೂಢ ಹೊಳೆಯುವಿಕೆಯ ಫಲವಾಗಿ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ನಿಯಮಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಹೊಸ ನಿಯಮಗಳು ಕೃತಿಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಗೆದ್ದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಹೊಸ ನೀತಿಯ ರೀತಿಗಳು, ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿದ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ಆಕಾರಗಳು, ನೋಡುಗರನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವುಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದು ಹೇಗೆ? ಮತ್ತು ಏಕೆ ಭಾವುಕತೆಯನ್ನು ತರಬಲ್ಲದೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರಗಳಿಲ್ಲ. ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್‌ರಂಥ ಮಹಾನ್ ದಾರ್ಶನಿಕರೇ ಇದು ನಿಗೂಢವಾದದ್ದೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ನೀತಿಯು ಕಲೆಯ ಭಾವುಕತೆಗೆ ಮೂಲ ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ.

ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್ ಪ್ರಕಾರ ನೀತಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದಾದರೆ, ಕ್ಲೈವ್‌ಬೆಲ್ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನೀತಿಯು, ಕಲಾವಿದನ ಆಲೋಚನೆಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವುದರಿಂದ ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ವಿಚಾರದ ಆಕಾರವೇ ವಿನಾ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಆಕಾರವನ್ನು ನೀತಿಯಂತೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಅನುಸರಿಸಿದರೆ, ವಿಷಯವು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಆಕಾರದ ಒಳ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಆಕಾರವಾದಿಯ ಪ್ರಕಾರ ನೀತಿಯು ಆಕಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ವಿಧವಾದ ಆಕಾರಗಳೂ ಒಂದೇ ಮಟ್ಟದ ನೀತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಇಮ್ಯಾನಿಯಲ್ ಕಾಂಟ್ ಸಹ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಈ ನೀತಿಗೆ ನಾವು ಕಲಾತತ್ವ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಈ ಕಲಾತತ್ವದ ಅರ್ಥವೇ ಕಲೆಯ ನೀತಿ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವಾಗ ಅದರ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ, ತೂಗಿನೋಡುತ್ತ, ಮೆಚ್ಚುವುದು ನಿಜವಾದ ಕಲಾಸ್ವಾದನೆಯ

ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ. ಈತರಹ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ನೋಡುವ ಸಂಗತಿಯು, ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಬಾರಿ ನೋಡಿದ ನಂತರ (ಮೇಲಿನ ಪ್ಯಾರಾದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳಿದಂತೆ) ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೊಡಗಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂಥದ್ದು. ಆದರೆ ಕಲಾನುಭದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿಯೇ ನೋಡಬೇಕು.

ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾದಾಗ, ಅದರಲ್ಲಿಯ ನೀತಿಯು (ಕಲಾತತ್ವವು) ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಅದರ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಭಾಗಗಳೇ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ಒಟ್ಟಂದವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕಲೆಯ ನೀತಿಯು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ರಚನೆ ಹೀಗೇ ಇರಬೇಕು, ಹಾಗಿದ್ದರೇನೇ ಅದು ಸರಿ, ಹಾಗಿಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ,ಅದು ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅನರ್ಹವಾಗಿ ತನ್ನ ಸತ್ವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದ ಅದು ನೋಡುಗನಿಗೆ ಉತ್ತಮ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂಬ ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ಕಲಾತತ್ವದಲ್ಲಿ ನೀತಿಯು ನಿರಂತರ ಸಾರುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ನೀತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಕೆಲಸ.

ಕಲೆಯ ನೀತಿಯು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಹಾಗೂ ಆ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮೆರಗು ತರಲು ದುಡಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರಮವು ನೀತಿಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ನಿರಂತರ ಶ್ರಮದಿಂದ ನೀತಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಬಲವಾಗುತ್ತದೆ. ನೀತಿ ಪ್ರಬಲವಾದಷ್ಟು ಕಲೆಯು ತನ್ನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ವರ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಆವೇಶ, ಉದ್ವೇಗಗಳಿಗೆ ನೀತಿಯು ಕಡಿವಾಣ ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೀತಿ ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅಂಥ ಕಲಾಕೃತಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಸರ್ವಕಾಲಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ನೀತಿಯು ಒಂದೊಂದು ಕಲಾಪಂಥಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ನೀತಿಯು ಆ ಕಲೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಲು ಶ್ರಮಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆ ಕಲೆಯ ನೀತಿಯನ್ನೇ ಅವಲಂಭಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕಲಾನುಭವವೂ ಸಹ ನೀತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುತ್ತದೆ.

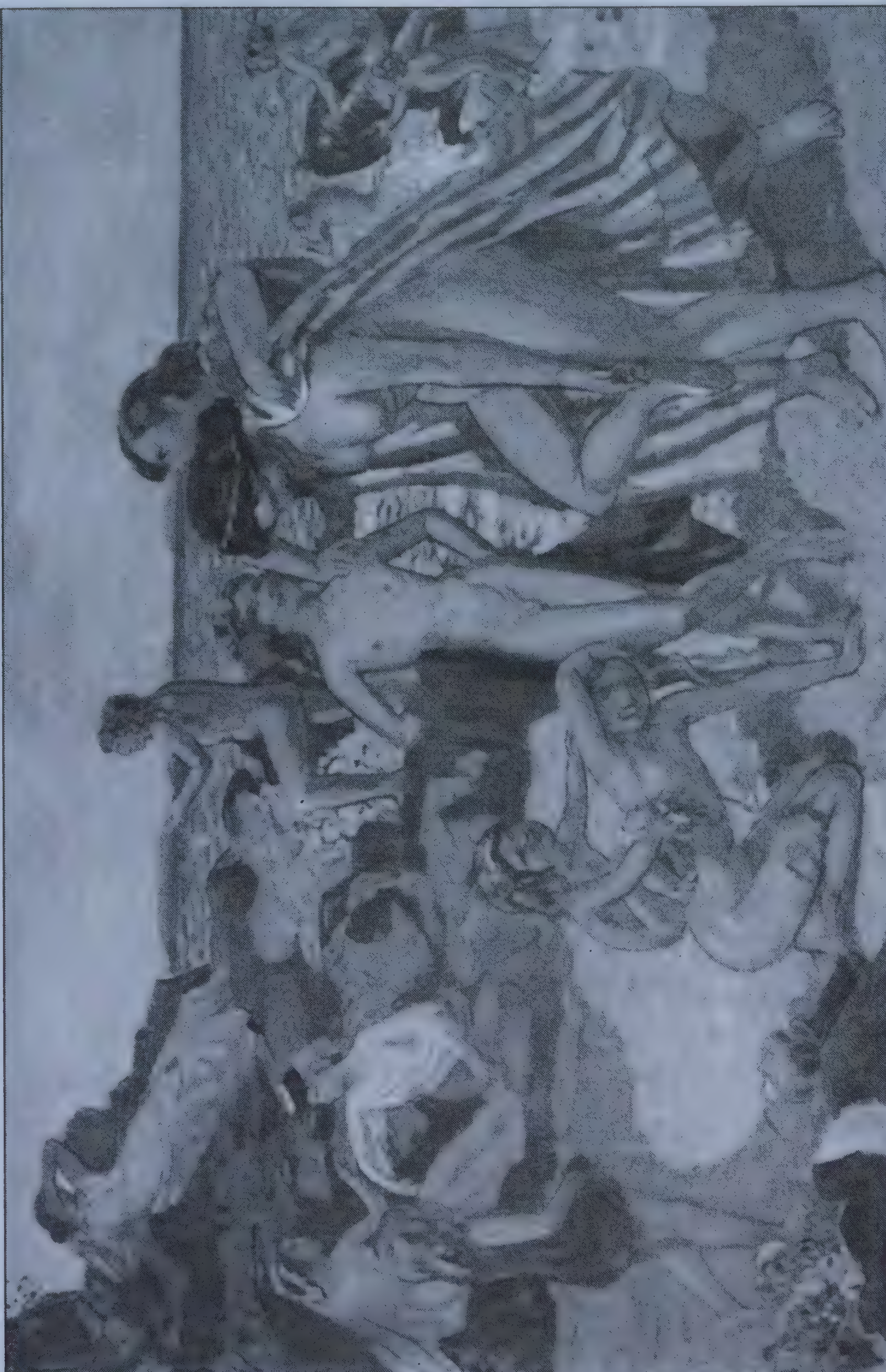
ಕಲಾನುಭವವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಸಿದ ನೀತಿಯ ವಿಚಾರ ಮಾತ್ರ. ಇದೊಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂಗತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಲೋಕನೀತಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಲೋಕ ನೀತಿಯು ಲೌಕಿಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಆದರೆ ಕಲೆಯ ನೀತಿಯು ಅಲೌಕಿಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅಂದರೆ ನೋಡುಗನನ್ನು ಕಲಾನಂದದ ಅಲೌಕಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯಬೇಕಾದರೆ, ಆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ನೀತಿಯು ಭದ್ರವಾಗಿ ನೆಲೆಯೂರಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗಿಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ನೋಡುಗ ಲೌಕಿಕದಲ್ಲಿಯೇ

ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ***ನೀತಿಯು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಚಾರವಾದರೆ, ನೋಡುಗನಿಗೆ ಹೃದಯ ಸ್ಪಂದನದ ವಿಚಾರ. ನೀತಿಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆ ಕಲೆ ಹೃದಯ ಸ್ಪಂದನವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲಾರದು.***

ಕಲಾಕೃತಿಯು ತನ್ನ ನೀತಿಯ ಮಿತಿಯನ್ನು ತಾನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ನೀತಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಂಥಗಳು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ನೀತಿಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಲಾವಿದನ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅಂದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಉತ್ತಮ ರಚನೆಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ನೀತಿಯು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ನೋಡುಗನಿಗೆ ತನ್ನ ಅರಿವನ್ನು ಇರಿವನ್ನು ಸಾರಿದರೆ, ಒಬ್ಬ ಗುರು, ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ನೀತಿ ಬೋಧನೆ ಮಾಡುವಂತೆ, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಕಲಾ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಲೆಯ ನೀತಿಯ ವಿಚಾರ. ನೀತಿಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದದ್ದು. ಕಲಾತತ್ವವೇ ನೀತಿಯ ಆತ್ಮ. ಎಲ್ಲಿ ನೀತಿ ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಕಲಾತತ್ವ ಇರುತ್ತದೆ. **ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಕಲೆಯ ರಚನಾ ತತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ನೀತಿಯೇ ಬೇರೆ, ಕಲೆಯ ವಸ್ತು ವಿಷಯ ಸಾರುವ, ಅದರ ಸಂದೇಶದಲ್ಲಿರುವ ನೀತಿಯ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬೇರೆ.**

ಎಲ್ಲಾ ಕಲಾತತ್ವಗಳು, ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಕಲಾಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಹೇಳುವುದು ಈ ನೀತಿಯ ವಿಚಾರವನ್ನೇ. ಇದನ್ನು ಕುರಿತು ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕೆಲಸಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಇದುವರೆಗೆ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವರೆಲ್ಲರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಆಶಯವೇ ಕಲೆಯ ನೀತಿಯನ್ನು ಪ್ರಬಲಗೊಳಿಸುವಂಥದ್ದು. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಟತೆಗೆ ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗೆ ಅದರ ನೀತಿಯು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಈ ಸಮಸ್ತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಂದೇಶದ ಒಟ್ಟು ಸಾರ.

* * *



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-46



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-47



ಚಿತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆ-48

ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮಾಹಿತಿ

*****

ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪಟ್ಟಿ

1. **ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ** - ಲೇ : ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ.
2. **ಕಲೆ ಎಂದರೆ ಏನು?** - ಲೇ : ಲಿಯೋ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್, ಅ : ಡಾ||. ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.
3. **ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ** - ಲೇ : ಜಿ.ವಿ. ಪ್ಲೆಖನೋವ್
   ಅ : ಹೆಚ್.ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ.
4. **ಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಮಾನವ** - ಲೇ : ಇರ್ವಿನ್ ಆಡ್ಮನ್, ಅ : ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ.
5. **ಕಲಾತತ್ವ** - ಲೇ : ಲ್ಯಾಸಲಸ್ ಅಬರ್ ಕ್ರಾಂಬಿಯಾ, ಅ : ಡಾ||. ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.
6. **ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆ** - ಲೇ : ಲಿಯೋಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್, ಅ : ಡಾ||. ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.
7. **ಕಲೆಯ ನೆಲೆ** - ಲೇ : ವಿ.ಕೆ. ಗೋಕಾಕ್ ಸಂ : ಕುವೆಂಪು.
8. **ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವಕೋಶ** - ಸಂ : ದೇ. ಜವರೇಗೌಡ 1969.
9. **ಕಲಾಪ್ರಪಂಚ** - ಲೇ : ಡಾ||. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ.
10. **ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ** - ಲೇ : ಡಾ||.ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ.
11. **ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ** - ಲೇ : ಡಾ||. ಹೆಚ್. ತಿಪ್ಪೆರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ.
12. **ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ** - ಲೇ : ಸಿ. ಆರ್. ಯರವಿನತಲೆ ಮಠ.
13. **ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದಗಳು** - ಲೇ : ಓ. ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ.
14. **ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ** - ಲೇ : ಡಾ||. ಡಿ. ಎ. ಉಪಾಧ್ಯ.
15. **ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳ ನೆಲೆಗಳು** - ಲೇ : ಡಾ||. ಡಿ. ಎ. ಉಪಾಧ್ಯ.
16. **ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ** - ಲೇ : ಡಾ||. ಎಸ್. ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ.
17. **ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಮನೋ ವಿಜ್ಞಾನ** - ಲೇ : ಬಿ. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ.
18. **ಸಾಕ್ರೆಟಿಸ್‌ನಿಂದ ಹೆಗಲ್‌ವರೆಗೆ** - ಲೇ : ವೈ. ಎಸ್. ಗೌರಮ್ಮ 2004.
19. **ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ** - ಲೇ : ಮಮತಾ ಚತುರ್ವೇದಿ, ಅ : ಡಾ||. ಕಾಶಿನಾಥ ಅಂಬಲಗಿ.
20. **ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ** - ಲೇ : ಡಾ||. ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ.
21. **Aesthetic** - by : Benedetto Croce. Translated from
    Italian by : Douglas Ainslie-1953.
22. **Alberto Giacometti** - by : Robert Morton.
23. **Art as Experience** - by : Jan Dewey.
24. **Comparative Aesthetics** - by : K.C. Pandey.
25. **Deconstruction and Criticism** - by : Bloom, Hetal - 1984.
26. **History of Aesthetics** - by : Tatarka Bij.
27. **Jean - Paul Sartre : Basic Writings** - by : Stephen Priest.
28. **The Meaning of Art** - by : Herbert Read.
29. **Visual Arts a basic study** - by : Bhagawat Desai.

*****



ರನ್ನ ಕವಿಯ ಪಂಪ ಮಹಾಕವಿಯಿಂದ ಏನನ್ನೇ ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ತನ್ನತನದ ಮುದ್ರೆಯೊತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಡಾ॥ ಡಿ.ಎ. ಉಪಾಧ್ಯರವರು ಹತ್ತಾರು ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರೂ ಸಹ ಅವುಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮತನದ ಛಾಪನ್ನು ಒತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಒಂದು ಸಂಕಲ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸೊಗಸಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರಿಗಿರುವ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ಕಾರಣವಾಗಿವೆ.

ಕನ್ನಡದ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಲಸವು ಇದುವರೆವಿಗೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂಥಾ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಡಾ॥ ಡಿ.ಎ. ಉಪಾಧ್ಯರವರು ನೀಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಡಾ॥ ಉಪಾಧ್ಯರವರು ಇಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ವಿಚಾರ ಧಾರೆಗಳನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ತೆರೆದಿಡದೆ ಅವನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರೌಢಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ತೂಗಿ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಸೊಗಸಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರೊ॥ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಜಾಧವ್
ಕಲಾವಿದರು



ಡಾ॥ ಡಿ.ಎ. ಉಪಾಧ್ಯ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆ

ಕರ್ನಾಟಕ ಶಿಲ್ಪಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ
ಮೇಲ್ಮನೆ, ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ.ಸಿ.ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು – 560 002